

# “Los salseros tienen fiesta”: salsa, baile y escucha musical en Santiago de Chile a fines de los ochenta<sup>1</sup>

**Malucha Subiabre Vergara<sup>2</sup>**

Universidad Alberto Hurtado

## Resumen

Este artículo revisa algunos aspectos de la práctica musical del Club de Salsa Chile, que funcionó en Santiago durante la última parte de la dictadura militar, específicamente entre 1986 y 1989. Se propone que las prácticas extra-cotidianas del Club –como el baile y la escucha musical– permitieron a sus asistentes encontrar herramientas para sobrellevar la difícil realidad cotidiana en el contexto de la dictadura, al mismo tiempo que les facilitó espacios para la rearticulación de los lazos sociales debilitados por el régimen autoritario.

Palabras claves: Salsa, baile, escucha musical, Club de Salsa, Santiago de Chile, dictadura militar

## Abstract

This article reviews some aspects of the musical practice of Club de Salsa Chile, active in Santiago during the late dictatorship, between 1986 to 1989. It argues that the Club's regular practices, such as dancing and listening to music, offered participants tools to overcome the struggles of everyday life under military dictatorship, and provided a space for the rearticulation of social ties that had been corroded by the authoritarian regime.

Keywords: Salsa, dancing, music listening, Club de Salsa, Santiago de Chile, military dictatorship.

---

1. El presente artículo forma parte del proyecto “Historia de la salsa en Santiago de Chile (ca.1979- ca.1990)” proyecto Fondo para el Fomento de la Música Nacional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Folio 153, Concurso 2012, actualmente en curso.

2. Licenciada en Música con mención en Musicología por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2006) y Candidata a Magíster en Artes con Mención en Musicología, Universidad de Chile.

En el año 1983 comenzaban a regresar del exilio los chilenos que se habían visto obligados a abandonar el país luego del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 (Latapiatt *et al.* 2007, 23). El exilio había sido para ellos una situación complicada y traumática, pues se habían visto en la obligación de abandonar su país y rehacer sus vidas en nuevos contextos geográficos y culturales. En total, fueron entre 110 y 140 los países que recibieron a los chilenos exiliados (Espinoza *et al.* 2005, 10 y 11).

Diez años antes, en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, se estrenaba la película *Our Latin Thing* de la compañía discográfica Fania Records<sup>3</sup>, y con ella se lanzaba al mundo un nuevo sonido que más tarde sería conocido como “salsa”. El éxito de este filme fue total. No solo incorporaba todas las características musicales del “nuevo sonido”<sup>4</sup>, sino que además tuvo un impacto social tremendo. Su música interpelaba a la juventud latina de la época porque en sus letras, y sobre todo en su sonido, se plasmaba el barrio. Con el paso del tiempo esta música se proyectó desde aquí hasta el Caribe y Centroamérica (Rondón 2008, 38, 40-43). Como muestra, un testimonio de la época:

Nos erizamos, sentimos que todo se nos pone frío y caliente. Arranca toda la orquesta. Nos hieren con infinito placer esas trompetas, quisiéramos abrazar al mundo. Brincamos, silbamos, bailamos (...). Escuchen, ¡Es la voz del Bobby [Cruz] que entra! Grita una muchacha (...). Y nos olvidamos de todo. Para qué esperar ir al cielo o al infierno, si el repique de esos cueros nos ofrecen [*sic*] la diablura celestial (...). Hermano, teniendo veintidós años encima y como cinco de estar gastando la suela de los zapatos en cuanto rumba<sup>5</sup> se asomara, así viví la película *Our Latin Thing*, o mejor, *Nuestra Cosa Latina*; ésa que nos hizo sentir el placer de estar vivos y el orgullo de ser latinos de sangre caliente y bailarina (Calvo Ospina 1996, 72-74).

Un par de años después, casi al mismo tiempo que ocurrió el golpe militar en Chile, Fania Records lanzaba una segunda película: *Salsa*, que daba nombre al nuevo sonido y lo proyectaba hacia nuevas audiencias en el resto del mundo (Rondón 2008, 95; Cfr. Calvo Ospina 1996, 94). Fue en esos años, en los que el sonido “duro” neoyorquino acaparaba gran parte de las audiencias latinas y europeas, que muchos chilenos salieron al exilio, donde conocieron la salsa. Se podría pensar que al escucharla, su primera impresión no debe haber sido distinta a la reseñada por Calvo. Como dice Ángel Quintero “[a]lgunos tipos de música están indisolublemente vinculados al baile” (Quintero 1999, 38), y precisamente son esas músicas las que tienen un lugar central en la cultura musical del Caribe, junto a sus expresiones dancísticas, como la salsa. Como afirma César Miguel Rondón, “desde la perspectiva caribeña,

---

3. Compañía discográfica fundada por el músico Johnny Pacheco y el abogado Jerry Masucci, que se dedicó casi exclusivamente a la música salsa.

4. La idea de un “nuevo sonido” acuñada por César Rondón en su *El libro de la salsa*, hace referencia al surgimiento de una sonoridad completamente novedosa y, sobre todo, distinta de la música latina que se escuchaba y bailaba hasta la década de los sesenta en Estados Unidos. Este nuevo sonido o sonido “Nueva York” como lo denomina Rondón, se caracterizaba por el timbre hiriente de los trombones y el estilo agresivo de sus cantantes, y se plasmó por primera vez con esas características en la citada *Our Latin Thing* (Rondón 2008, 61 y 45).

5. Además de un tipo de música y de baile de raíces africanas, en Cuba la rumba es un tipo de reunión festiva, colectiva y profana. A partir de la dispersión mundial de la salsa durante la década de los setenta, el concepto de “rumba” se comenzó a utilizar en varios países hispano y angloparlantes, siempre ligado a las reuniones en las que se practicaban bailes o músicas de origen afroamericano, y en particular la salsa (Alén 2002, 503). Como revisaré más adelante, el concepto es frecuentemente utilizado con este significado por los miembros del Club de Salsa, por lo que de aquí en adelante lo utilizaré en este sentido.

una música que no esailable no tiene mucho sentido” (Rondón 2008, 33, traducción mía). Así, la práctica de la salsa para muchos “es un estilo de vida”: se escucha, se colecciona, se goza y se baila.

En las siguientes páginas me introduciré en las experiencias corporizadas del baile y la escucha musical de cinco personas que participaron del Club de Salsa activo en Santiago entre los años 1986 y 1989<sup>6</sup>. Antes de referirme a ese tema, comenzaré con una síntesis de los principales trabajos que han abordado el estudio de la salsa, con énfasis en aquellos que han logrado integrar las dos partes fundamentales de su práctica: la música y el baile. Luego entregaré un sucinto marco que me permitirá situar históricamente al Club de Salsa. En la siguiente sección describiré el funcionamiento del Club en términos generales, identificando el papel que le cupo a la salsa en sus reuniones. Finalmente, revisaré algunas de las experiencias de baile y escucha musical relatadas por los entrevistados en el contexto del Club de Salsa. Profundizaré especialmente algunos aspectos relacionados al aprendizaje de esta –teniendo en cuenta la dificultad de acceder a modelos dancísticos para imitar–, y la relación entre escucha musical y baile –en mi opinión, central respecto a una música que se escucha al mismo tiempo que se baila–.

Debo advertir, sin embargo, que dos aspectos fundamentales condicionan esta tarea. En primer lugar, la práctica estudiada se desarrolló hace ya varios años, de modo que solo me he podido aproximar a ella a través de los relatos de sus participantes. Ellos han accedido a esas experiencias mediante un acto de rememoración del pasado, lo que hace imposible conocer los hechos y experiencias “tal como” fueron originalmente (Arfuch 2002, 5-8). Por otra parte, no puedo dejar de mencionar que si bien no se realizó para este trabajo un proceso de observación de campo, he recurrido en todo momento a mi propia experiencia como bailadora y auditora de salsa, tanto al delinear las entrevistas como al comprender y dar inteligibilidad a los relatos. De la misma manera, ha sido esta práctica la que me ha llevado a identificar las problemáticas que aquí transmito<sup>7</sup>.

Con todo, cabe señalar que los hallazgos de la investigación no son concluyentes. Se trata de un estudio exploratorio en desarrollo, en un campo no abordado por la musicología chilena y poco considerado en los estudios acerca de la música y el baile de la salsa<sup>8</sup>. Por lo tanto, los aspectos aquí incluidos funcionan como propuestas de análisis que deben ser exploradas con mayor profundidad.

---

6. Para evitar el exceso de notas al pie de página, reseño a continuación todas las entrevistas que citaré a lo largo del artículo. De este modo, cada vez que me refiera a alguna de ellas mencionaré sólo el nombre o apellido de el o la entrevistada en cuestión. Las entrevistas son: Alejandro Riquelme, 30 de octubre de 2012, comuna de Santiago; Arturo Venegas (videoconferencia), 3 de enero de 2011; Domingo Zamora, 31 de octubre de 2012, comuna de Ñuñoa; Héctor “Parquímetro” Briceño, 19 de noviembre de 2012, comuna de Providencia; Juana Millar, 12 de agosto de 2010, comuna de Santiago; Lorenzo Agar, 19 de noviembre de 2012, comuna de Las Condes; Mario Rojas, 25 de enero de 2011, comuna de Santiago; Víctor Mandujano, 5 de enero de 2011, comuna de Ñuñoa.

7. Para este trabajo he utilizado una metodología cualitativa compuesta de dos etapas fundamentales. La primera estuvo dedicada exclusivamente a la revisión de fuentes de la época, particularmente hemerográficas (revistas y diarios) de la década de los ochenta y fue realizada en la Biblioteca Nacional de Santiago, Chile, durante el año 2012. La segunda estuvo dedicada al trabajo de campo y se compuso de entrevistas a distintas personas que tuvieron relación con el mundo de la salsa (bailarines, músicos y melómanos) durante las décadas de los ochenta y los noventa. Cada una de estas etapas en conjunto con mi propia experiencia de participación en salsotecas de la ciudad de Santiago, me permitió iluminar distintos aspectos de la práctica musical salsera de la década estudiada.

8. Me refiero con más detalle a esta falencia en el siguiente apartado.

## El cuerpo en la pista: baile y música en la investigación musical

La reflexión en torno a la salsa existe desde hace unos treinta años y se ha dado en dos vertientes distintas. Por una parte, periodistas amantes de la salsa han escrito varios textos que se han convertido en un referente para el estudio académico de esta música. Entre estos, *El libro de la salsa* (1980) del venezolano César Miguel Rondón es probablemente la obra más importante de la producción periodística latinoamericana. Una segunda rama es la compuesta por estudios académicos, que se inicia con el artículo de Joseph Blum (1978) “Problems of Salsa Research”. Sin embargo, la preocupación por la salsa no ha sido exclusivamente musicológica.

Durante la década de los ochenta, y sobre todo en los noventa, creció significativamente la producción académica en torno al tema, principalmente en Estados Unidos (Renta 2004, 140). De esta manera, el corpus bibliográfico existente se ha aproximado a la salsa desde diversas perspectivas. Entre ellas destacan la antropológica, que considera sus funciones sociales y simbólicas (Duany 1984); la sociológica, que examina la salsa y la música tropical como configuradoras de identidades sociales (Quintero 1999); y la crítica feminista, que aborda las representaciones negativas de la mujer en la salsa (Aparicio 1998). Asimismo, se la ha estudiado como un dispositivo de configuración identitaria en contextos de migración (Manuel 1994), y se ha analizado su relocalización en distintos contextos geográficos (Waxer 2002a, Román-Velázquez 1999, Hosokawa 1997).

Con todo, la producción académica en torno al baile de la salsa ha sido escasa (Renta 2004, 140), al igual que las investigaciones en torno a las relaciones entre la música y el baile. En efecto, es importante señalar que si bien los autores subrayan la indivisibilidad de la música y el baile en un nivel práctico (Renta 2004, 141; Santos Febres 2004, 176-177), pocos investigadores logran dar cuenta de los cuerpos en movimiento en conjunto con la música. Algunos trabajos interesantes que logran rescatar ambas dimensiones de esta práctica musical son los de Lise Waxer en torno a la salsa en Cali, Colombia (Waxer 2002a), donde se señala la importancia de la música grabada en la creación de una forma de bailar propiamente caleña. Otro ejemplo es el artículo de Christopher Washburne “Play it ‘con filin!’: The swing and Expression of salsa” (1998), en que el autor explica el concepto de *filin* y su aplicación en la interpretación musical de la salsa. Washburne incluye allí un apartado referido a la conexión entre música y baile en la interpretación musical. Un último ejemplo es el estudio desarrollado por Patria Román-Velázquez en su libro *The Making of Latin London Salsa Music, Place and Identity* (1999). Román busca entender aquí cómo los latinos y otros grupos de orígenes diversos construyen un “Londres latino”, centrándose en la práctica del baile y la interpretación musical a través de prácticas *corporeizadas* en los clubes de salsa. Para Román, la corporeidad es entendida como un proceso de doble sentido, en el cual los cuerpos se experimentan a sí mismos a través de la música cuando esta está presente, al mismo tiempo que la música se experimenta a través de nuestros cuerpos –lo que se aplica a las prácticas tanto del baile como musicales (Román-Velázquez 1999, 113)–.

Ciertamente, música y baile son aspectos inseparables en la práctica, pero en un nivel analítico es difícil abordarlos en conjunto (ver Pietrobruno 2006). Además, y según ha indicado Pelinski, los dos forman parte de la experiencia musical, aunque son más complejos de abordar a través del lenguaje, puesto que ocurren a un nivel prelingüístico y prerracional (Pelinski 2005)<sup>9</sup>.

---

9. A pesar de eso, el autor desarrolla la posibilidad de acceder a las experiencias a través de la utilización de metáforas.

A su vez, las aproximaciones en torno al baile de la salsa aquí mencionadas otorgan gran importancia a los significados colectivos de la práctica del baile, es decir, a aquello que la salsa representa o comunica para un grupo dado. No obstante, considero fundamental tener en cuenta los aspectos subjetivos de la práctica musical, que además de estar relacionados con los aspectos sociales involucrados en el baile, “implica[n] un *continuum* entre movimiento-sensorialidad-sentimientos-significación que, si bien es posible escindir analíticamente no siempre será aislable experiencialmente” (Citro 2012, 50).

### **“Frente al apagón cultural, corresponde encender todas las luces”<sup>10</sup>**

Para 1980, Chile llevaba siete años de una dictadura militar de alcances totalitarios que no daba señales de terminar. El 11 de septiembre de 1973 había marcado “un *antes* y un *después*” en la historia de la nación (Correa *et al.* 2001, 279). Ciertamente el aspecto más traumático de la dictadura lo constituyeron las violaciones a los derechos humanos que afectaron a muchos chilenos y a sus familias. Sin embargo, no sería absurdo decir que la violencia de la represión y la coacción con que se buscó imponer el orden en el país marcaron también profundamente a toda la población chilena. Sobre todo el miedo, la incertidumbre y la desconfianza derivados de lo anterior fueron poco a poco mermando los lazos y las relaciones interpersonales. De este modo, como señala el investigador Luis Errázuriz, la intervención de las Fuerzas Armadas en Chile no solo fue un acontecimiento político y militar, sino que significó una modificación de las pautas culturales del país (Errázuriz 2009).

Una de las consecuencias que tuvo el golpe militar fue la salida al exilio de alrededor de doscientas mil personas. Para 1974, cárceles y campos de prisioneros estaban saturados, por lo que muchos presos políticos fueron obligados a salir del país. Otros se vieron obligados al exilio “voluntario”, debido a la dificultad de encontrar trabajo por estar en la mira del régimen o bien por el miedo de sufrir el mismo destino de quienes habían sido perseguidos, torturados o asesinados (Espinoza *et al.* 2005, 8-10).

Otro aspecto de la dictadura que afectó a todos los chilenos fue el denominado “apagón cultural” que denunció en 1978 el primer número de la revista *Araucaria de Chile*. Las medidas tomadas por la junta militar incluyeron no sólo la persecución y asesinato de los partidarios del gobierno de la Unidad Popular, sino también una serie de disposiciones que apuntaban a “extirpar” el llamado “cáncer marxista” (Valdivia 2003, 170-171); entre ellas la quema de libros, la destrucción de discos y sus matrices (ver Jordán 2009 y Errázuriz 2009), el exilio de intelectuales y artistas, y el asesinato y desaparición de muchos de ellos. Por otra parte, la aplicación de la censura a los medios de comunicación impidió cualquier tipo de expresión de la oposición a la que muchos artistas estaban vinculados (ver Durán 2012, 14 y 15); en tanto, el toque de queda impuesto desde 1973 hasta 1987 terminó con la vida nocturna, espacio de desarrollo de la cultura popular que dejó de un día para otro a muchos músicos sin trabajo. A dicho “apagón cultural” respondieron prontamente los círculos intelectuales y artísticos tanto dentro del país como en el exilio, “encendiendo luces” que permitieron reactivar paulatinamente la vida cultural y social del país. El fenómeno se dio en todas las

---

10. s/n. 1978. “Editorial”, *Araucaria de Chile* (1): 7. En *Memoria Chilena*. Acceso: 15 de enero de 2013. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0005452.pdf>.

áreas artísticas: la literatura, el teatro, las artes plásticas y la música docta. En este sentido, creo que el surgimiento del Club de Salsa debe entenderse como uno más de esos intentos.

A esto se sumaron una serie de medidas para superar los problemas económicos que afectaban al país, como la introducción del modelo económico neoliberal; esto, sin embargo, a cambio de un costo social altísimo. En efecto, se disminuyó el gasto en salud, en educación y vivienda, al igual que la pensión mínima. Las tasas de desempleo llegaron al 30 por ciento entre los años 82 y 83, al tiempo que se desvalorizaron los sueldos (Correa *et al.* 2001, 290-294). En este mismo tenor comenzó la segunda mitad de la década.

Sin embargo, la adaptación del modelo económico a la realidad local permitió generar mejoras, cuyos efectos no se sintieron sino hasta entrada la década de los noventa. Mientras tanto se reactivaron los partidos políticos, apoyados por el retorno de algunas de sus figuras emblemáticas. Así, la oposición comenzó poco a poco a buscar vías para derrocar a la dictadura. Algunas de ellas –como el atentado a Pinochet– fracasaron, ocasionando una violenta respuesta del régimen y un recrudecimiento de la represión, así como nuevas detenciones y asesinatos. A raíz de esto, la oposición decidió que la mejor alternativa era la vía pacífica propuesta en la Constitución de 1980: un plebiscito (Correa *et al.* 2001, 326-339). Así transcurrió la década del ochenta. En este sentido, resulta complejo imaginar hoy la vida cotidiana de esa época; el miedo y la desconfianza vividos en los espacios públicos, en contraste con los espacios de intimidad –particularmente la casa familiar, lugar de confianza y sociabilidad–. Fuera de eso, las reuniones sociales estaban prohibidas, de modo que *Sábados Gigantes*<sup>11</sup> era el panorama de día sábado por la tarde para un chileno de clase media. Así, las incertidumbres de la economía se hicieron un poco más digeribles.

### **El Club de Salsa Chile: un oasis salsero en la ciudad**

Según Espinoza, el retorno de los exiliados a Chile fue tan traumático como el exilio mismo. Volver fue regresar a la misma dictadura que los había expulsado. La gran mayoría se sorprendió por la situación que vivía el país: miseria y militares por todas partes. Chile había cambiado: “No tiene nada que ver con lo que uno esperaba. La gente, las personas tan egoístas, tan individualistas, tan personalistas y, lo que más me preocupa es que están sin ilusiones, sin esperanza” (Espinoza *et al.* 2005, p. 16). Esta situación se hizo patente también en la música popular de la época, como señala el músico Mario Rojas: “La música del Café del Cerro, del Canto Nuevo, [...] que era la música que representaba precisamente ese sector como medio izquierdoso, era una música triste [...]. La cuestión que incluso cuando era alegre seguía siendo triste”.

De la misma manera lo recuerda Arturo Venegas, bailarín y profesor de danza:

(...) hay un momento en que hacíamos, yo me acuerdo, unas fiestas en Irarrázaval con Pedro de Valdivia (...). Entonces nos juntábamos a tomar unos copetes y escuchábamos a Silvio Rodríguez, a Pablo Milanés, (...) a Congreso, y no lográbamos pasar el asunto hacia lo festivo, hacia lo *dionisiaco*.

---

11. Programa de la televisión chilena transmitido desde 1962 por Canal 13 (canal de la Pontificia Universidad Católica de Chile) que fue líder en sintonía durante la década de 1980 (Durán 2012, 47 y 49).

El año 1985 regresó a Chile Víctor Mandujano, periodista que estuvo exiliado en Venezuela. Mandujano había salido de Chile después de terminar sus estudios universitarios, y llegó a un país que vivía el boom “desatado” de la salsa. Mandujano señala que tuvo la suerte de escuchar ahí “a los más grandes” salseros. Además, trabajó como libretista en el programa *Síncopa* de la Emisora Cultural de Caracas, dedicado a la divulgación de repertorio salsero y tropical. Durante diez años fue juntando salsa en discos de vinilo que trajo consigo a su regreso a Santiago. Una vez allí lo invitaron a una reunión de un grupo de artistas plásticos que se juntaba a bailar y escuchar salsa en una casa del Barrio Bellavista. Tenía que llevar “marraqueta, queso y vino”<sup>12</sup>.

Según Arturo Venegas, estas reuniones habían empezado un poco antes: el año 84 u 85, él había sido invitado por una amiga a un Club de Salsa clandestino y de ambiente artístico e intelectual. Según cuenta, la salsa se conocía poco en ese tiempo, pero en su opinión, “la gente ya estaba un poco ‘hasta aquí’<sup>13</sup> de escuchar a Silvio [Rodríguez], [...] por el ánimo en que se transformaban las reuniones”. El Club se reunía en el taller de los fotógrafos Miguel y Jorge Opazo. Mandujano recuerda que todavía era un grupo pequeño de diez parejas. En ese tiempo, en que las fiestas eran “de toque a toque”, las reuniones del Club tenían un cierto aire clandestino, y la convocatoria se hacía vía “radio bamba”, es decir, “boca a boca”.

Para Juana Millar, músico y profesora de música y danza, y para Domingo Zamora, abogado que estuvo exiliado en Alemania durante sus años de estudiante, estos encuentros “eran maravillosamente e impresionantemente de danza”; en tanto que para Lorenzo Agar, que había vivido en Francia a fines de los setenta, eran más bien “para escuchar música. [...] porque no había muchas mujeres para bailar”. De cualquier manera, la música era una parte central de las reuniones, y cuando Mandujano llegó al Club, comenzaron a escuchar los discos de su colección. En sus propias palabras, “la novedad fue escuchar temas que no habían escuchado nunca y que venían ya colados por mí, porque eran buenos, pegaron allá y con mayor razón iban a pegar acá”. Al respecto, Juana Millar agrega que “en general [...], lo que se escuchaba, era de muy buena calidad. Era la mejor salsa, la mejor. [...] Entonces pucha, *era un disfrute la cosa* [sic]”.

Como cuenta Millar, tras el éxito de estas reuniones “llegó un momento en que no cabía más gente en el taller de los Opazo”. A partir de entonces las rumbas del Club se convirtieron en fiestas itinerantes. Algunos de los lugares escogidos fueron el entonces casino de la Universidad de Chile ubicado en la calle Portugal 24, y el Club Social Antofagasta en la calle Santo Domingo 566, ambos en la comuna de Santiago; y El Burlitzer, local nocturno ubicado en el Drugstore de la comuna de Providencia, que albergó varias rumbas. Como explica Mandujano:

...fuimos rotando por diversos lugares, por diversos locales, y hubo un grupo, que éramos los que nos encargábamos de montar estas rumbas (...). Nosotros decíamos que eran reuniones sin afanes de pérdida, porque en realidad no había afanes de lucro. Se pagaba la entrada y con eso se financiaba el trago, el mozo, porque había mozo, el arriendo del local, el arriendo del equipo. Y la discoteca era la que yo aportaba, porque en Chile no encontrabai nada, no existían [LPs de salsa].

12. La marraqueta es un tipo de pan popularmente consumido en Chile.

13. En Chile la expresión “estar hasta aquí” es similar a “estar hasta la coronilla”, que significa estar cansado o harto de una situación.

El precio de la entrada fluctuaba entre los cien y los trescientos pesos e incluía un vaso de cerveza. Víctor Mandujano y Arturo Venegas se preocupaban de escoger la música para cada fiesta. Se juntaban en casa del primero, seleccionaban algunos temas y los grababan en casetes vírgenes. Además, se pensaba en un nombre para cada rumba y se diseñaban afiches y entradas. Al mismo tiempo, se comenzó a confeccionar un listado con los números de teléfono de los “convocados”. Así, para cada rumba, se realizaba una convocatoria telefónica. En una ocasión el Club llegó a juntar cerca de ochocientas personas sin contar a los “colados”<sup>14</sup>.

El ambiente íntimo y “clandestino” de las rumbas en el taller de los Opazo pasó rápidamente a tener cierto carácter masivo. Este poder de convocatoria que el Club lograba mediante vía telefónica se vio potenciado por el fin del toque de queda en 1987<sup>15</sup>. Además, y seguramente producto de lo mismo, el Club comenzó a avisar sus actividades a través de la prensa escrita, lo que sin duda contribuyó a congregar a una variedad de personas, como apunta Venegas:

...empezó a llegar una cantidad de gente que desbordaba [los lugares] y empieza a llegar (...) gente universitaria (...) [También] llegaba alguna gente de algunos países tropicales que estaban adjuntos a la CEPAL o a la FAO. (...) llegaban frentistas, miristas, lautaros, gay, lesbianas. En el Club de Salsa fue un espacio impresionante de diferencias, del “otro”, de aceptación del otro y de lo otro.

Y continúa: “Yo tenía un familiar que estaba en la guardarrropía, y le entregaban hasta pistolas, o también sabía que [...] ahí iba a parar gente de la CNI”<sup>16</sup>.

El público que llegaba era variado también en términos etarios. Víctor Mandujano indica que al principio “[...] era gente entre treinta y cuarenta, y después empezaron a llegar papás [...] con hijos de catorce [o] quince”.

En octubre del año 1988 se realizó en Chile un plebiscito en el cual los ciudadanos debían escoger si Augusto Pinochet seguía o no en el poder. El “No” ganó con un 55,99 por ciento de los votos, contra un 44,01 por ciento del “Sí”<sup>17</sup>. Con este resultado, la dictadura militar se comprometió a organizar una elección presidencial para 1989. Ese mismo año se comenzaron a abrir en Santiago las primeras salsotecas<sup>18</sup>, y casi simultáneamente se realizaron las últimas rumbas del Club de Salsa. Sin embargo, no hay claridad en las razones por las cuales el Club llegó a su fin. Algunos de los testimonios indican que el Club respondió a necesidades del momento –generar un espacio de oposición a la dictadura o un espacio para masificar la música de salsa– que, una vez cubiertas, no requerían su presencia.

14. “Colado” se le llama en Chile a la persona que llega a una reunión sin ser invitado o a un local comercial sin pagar entrada.

15. “Levantado el toque de queda en Santiago de Chile”, *El País*, 3 de enero de 1987. Archivo Edición Impresa, [http://elpais.com/diario/1987/01/03/internacional/536626812\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1987/01/03/internacional/536626812_850215.html). Acceso: 15 de enero de 2013.

16. La Central Nacional de Informaciones (CNI) fue el organismo de inteligencia militar que funcionó en Chile durante la dictadura, desde 1977 hasta 1990. La CNI fue responsable de muchas de las violaciones a los Derechos Humanos que se cometieron durante este período (Vásquez Luncumilla 2010, 52-53).

17. “¡Triunfa el no!”. 1988. *La Tercera*, 6 de octubre, p. 1.

18. La Primera fue el Club Tucán, ubicada en el Barrio Bellavista (comuna de Santiago) y luego en la calle Pedro de Valdivia al llegar a la calle Bilbao (comuna de Providencia) en la galería Madrid que aún existe. Luego le siguieron otras, entre ellas Maestra Vida, probablemente la salsoteca más antigua vigente hoy.



## **“Un pasito para ‘lante, y devuélvete al revés”: las “técnicas corporales” salseras y su relación con la escucha musical.**

En primer lugar, me parece fundamental señalar que la actividad del Club de Salsa se situó siempre fuera de lo cotidiano en distintos niveles. Por una parte, surgió durante una dictadura particularmente represiva que restringió fuertemente los espacios y las ocasiones para la sociabilidad. Sin excepciones, todos los entrevistados reconocen que el Club de Salsa les permitió rearticular estos espacios y ocasiones. Al mismo tiempo, se trató de una actividad con una periodicidad mensual aproximada, aunque nadie –salvo la directiva– sabía dónde y cuándo se realizaría la siguiente rumba, de modo que se generaba una gran expectativa.

Por otra parte, las fiestas o rumbas del Club de Salsa propusieron un formato diferente de reunión social, que, como señalan los testimonios, no se acostumbraba en el Santiago de la época. En efecto, el propósito principal de estas reuniones era el de bailar salsa. En palabras de Lorenzo Agar: si en una reunión típica lo que se hacía era “conversar y tomar [...] y escuchar música de fondo [...]”, en estas reuniones, además de lo anterior, se bailaba; y “el baile, lo que aporta es justamente esa dimensión corporal, de movimiento que te relaja y te cambia la cosa [...]”. De este modo, el cuerpo puesto en movimiento en el baile de la salsa cobró una importancia central, puesto que se trataba de una experiencia placentera y catártica.

El Club de Salsa podría pensarse como una especie de “oasis” dentro de la realidad cotidiana del país en los tiempos de la dictadura militar. Al respecto, los entrevistados señalan que se vivía con dificultad en una suerte de normalidad fuera de lo normal. Basta pensar en la visión de Santiago que impactó a los retornados a su llegada. Fueron tiempos difíciles, durante los cuales se perdió el contacto entre las personas, porque “reunirse en cualquier lado era motivo de sospecha”; por otra parte, y además del miedo a la represión por parte del régimen, Juana Millar señala que las personas caían en una suerte de autorrepresión, precisamente por el temor de lo que podía pasarles en esa cotidianeidad.

Junto a lo anterior, hay que considerar que la salsa no formaba parte del acervo dancístico de los chilenos en la época; por el contrario, era una música poco conocida, aunque sonaba en ciertos radios<sup>19</sup>. Algunas personas habían tenido acceso a discos y casetes de salsa traídos por algún conocido desde el extranjero o “pirateado”<sup>20</sup>, sin embargo no habían tenido ningún acercamiento al baile –conocimiento proporcionado por aquellos que habían estado en el exilio–. Efectivamente, además de los bailes de moda que se importaban desde Europa y Estados Unidos, el único baile tropical que se practicaba en Santiago era la cumbia. De esta forma, quien quería aprender a bailar salsa se encontraba con un desafío, debido a la complejidad de sus elementos musicales.

---

19. La Radio Umbral transmitía salsa desde el año 83, al igual que lo hacían esporádicamente los programas de Enrique Maluenda, *El festival de la Una*, en Televisión Nacional y *El festival de Enrique Maluenda* en Radio Nacional. Véase “Umbral’ pone la sabrosa salsa en el dial FM. Inauguraron oficialmente las transmisiones”. 1983. *La Tercera de la Hora*, 28 de abril, p. 33; “Banana 5’. La Banda. Festival de la Una”. Acceso: 15 de enero de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=wK07Ecdi3IA>; y “Maluenda parte a todo volumen. Anuncia música salsa, chistes y premios”. 1988. *La Tercera de la Hora*, 22 de julio, p. 41.

20. “Piratear” en lenguaje coloquial quiere decir hacer copias de un disco o un casete, no autorizadas por el autor o el sello discográfico.

Mi propia experiencia como participante y observadora en clases de salsa para principiantes, me ha permitido verificar las dificultades que enfrentan quienes intentan aprender este baile. En general, el aspecto más complejo, sobre todo para aquellos que no son especialmente coordinados, es comprender el paso básico, que consta de dos pasos cortos y uno largo seguidos por dos pasos cortos y uno largo. Si se traspasa esto a notación musical, cada paso corto puede ser representado por una negra, y el paso largo por una blanca, como se muestra en la Ilustración 1.



**Ilustración n°1**  
Paso básico de la salsa

Personalmente, pienso que la dificultad en la comprensión y ejecución de este paso básico radica en que es distinto al ritmo que se lleva al caminar –acción cuyos pasos tienen todos la misma duración, tal como sucede con el paso base de la cumbia–.

Otro escollo que surge comúnmente en el aprendizaje de la salsa, es la dificultad de los bailarines principiantes para disponer este paso básico en el *continuum* musical. Parece que la gran mayoría no logra distinguir entre tiempos fuertes y débiles, y termina comenzando el paso en el segundo o tercer tiempo del compás de cuatro pulsos, o bien en el primer tiempo, perdiendo conexión con el pulso a medida que avanza la música. Incluso bailarines con cierta experiencia y que dominan el paso básico, suelen confundir el primer tiempo del compás con el tercero. A mi juicio, esto tiene mucho que ver con las competencias auditivas de cada bailarín, pero también con la complejidad rítmica de la salsa.

La salsa ha sido definida por Quintero como “una muy libre combinación de ritmos, formas y géneros afro caribeños tradicionales” (Quintero 1999, 67), puesto que en cada tema salsero se superponen distintos patrones rítmicos en contrapunto, o bien uno tras otro. Esta complejidad rítmica es coordinada por la clave que ordena el desarrollo temporal, melódico y armónico en las músicas de origen afro-caribeño. Si bien dicha clave no siempre es explícita, siempre suena, ya sea en las claves o bien en las intervenciones de otros instrumentos (Quintero 1999, 67). Lo que se escucha, finalmente, es una serie de capas tímbrico-rítmicas que interactúan contrapuntísticamente, a las que se suman armonía y melodía (Ilustración 2), generando una serie de flujos de energía que apuntan hacia el clímax de cada tema: la sección de improvisación o montuno, donde se producen las descargas y *soneos*<sup>21</sup>. De este modo, la tensión aumenta gradualmente desde el inicio al fin de un tema salsero, lo que es percibido por el bailarín. Este entra en un estado de cada vez más euforia, especialmente cuando el sonido se encuentra a alto volumen para que la música penetre en el cuerpo (Banderas 2008, 31).

21. Improvisación instrumental e improvisación vocal, respectivamente.

The image shows five staves of musical notation for salsa instruments. The top staff, labeled 'Baile', has a sequence of notes with stems pointing down, labeled 'D I D I D I' below them. The second staff, 'Bajo', shows a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff, 'Clave', shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests. The fourth staff, 'Cáscara', shows a similar rhythmic pattern. The bottom staff, 'Tumbadora', shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks and notes on a five-line staff.

**Ilustración n° 2**  
**Algunos patrones rítmicos de la salsa**

Como he mostrado, la salsa plantea una serie de dificultades para el bailaror y para el auditor no habituado a ella. Pienso que para los auditores acostumbrados a la simplicidad rítmica de la cumbia, el aprendizaje de los pasos básicos en los ochenta debe haber sido bastante complejo.

Ahora bien, aprender el paso básico de la salsa tiene una funcionalidad específica, la cual es aprender a “coordinar acciones”<sup>22</sup> del bailaror o bailadora con su pareja. Independientemente de los roles fijos asociados al género, y además del paso básico, actualmente se enseñan en las salsotecas de Santiago una serie de “técnicas corporales”, es decir unos “gestos codificados para obtener una eficacia práctica y simbólica” (Le Breton 2002b, 41) que permiten a los bailarores establecer una comunicación con su pareja para que el baile sea posible. Así, el paso básico de la salsa es el más importante de esos gestos.

De manera análoga al caso del tango argentino estudiado por Pelinski (2000), la salsa se estructura en base a una serie de pasos y figuras enlazados de manera improvisada, para lo cual no existen reglas específicas. El guía, rol ejecutado siempre por el hombre, es quien toma las decisiones respecto a los movimientos a ejecutar, y quien debe comunicarlos a su pareja sin utilizar la palabra –es decir, mediante “marcas” gestuales que la pareja debe decodificar (Pelinski 2000, 258-259)–.

De acuerdo a lo descrito hasta ahora, me parece bastante posible que el aprendizaje de la salsa en el contexto del Club de Salsa haya sido difícil de abordar para quienes formaron parte del Club y no habían salido al exilio. Para Juana Millar, por ejemplo, el aprender una corporalidad y un paso básico distinto del “caminar” cumbianchero, exigía una actitud distinta ante el baile. Tal como señala, bailar salsa era difícil para los chilenos, debido a su complejidad rítmica, que no está presente en ninguna música de nuestro país. En ese sentido, bailar salsa “te obligaba

22. En palabras de Arturo Venegas.

también a hacer con tu cuerpo un ejercicio muy distinto, un trabajo corporal que nada que ver con este país”.

Ahora bien, los testimonios de músicos, bailarines y auditores de salsa que la practicaron a fines de los ochenta en Santiago, señalan que, en general, el mayor problema de aprender a bailarla o a tocarla era la falta de información. Quienes querían aprender a bailar tenían la opción de tomar clases con el profesor Valero<sup>23</sup>, o bien aprender mirando a los miembros del Club. Para esto era necesario observar e imitar a un referente; un rol que, según los testimonios, tomaron aquellos que habían vivido en países del Caribe, donde habían tenido contacto con la música y su baile. Durante los primeros años del Club, ellos eran de los pocos que sabían bailar, según cuenta Víctor Mandujano. En efecto, él mismo señala que inicialmente “la gente no bailaba, saltaba como mono, y poco a poco, entre la poca gente que bailaba, que no eran más que tres o cuatro parejas, la gente empieza a copiar, empieza a desarrollarse por sí misma y a inventar”. Asimismo, Juana Millar cuenta que su pareja de esos años había estado exiliado en Venezuela y era muy buen bailarín, ya que “se había impregnado mucho del Caribe”. Bailando con él aprendió los códigos de la salsa.

El caso de Lorenzo Agar es distinto. Cuando la salsa llegó a París, Agar bailaba todos los fines de semana *zouk* y *kompa*, músicas del Caribe francés que tienen algunas características en común con la salsa. Escuchaba salsa, pero no llegó a aprenderla hasta su regreso a Santiago:

[A]llá [en París] la conocí, porque era la época que llegó la salsa a París (...) y ahí la empecé a escuchar. (...) [Y] después en Chile (...) la salsa era la música que se podía escuchar más, entonces ahí empecé a juntarme con gente de salsa.

Por esta razón, Lorenzo Agar tomó clases en la Academia de Bailes Valero, donde aprendió el estilo colombiano: “[L]a idea era aprender a bailar salsa, porque la otra música que bailábamos no la bailaba nadie [...] entonces la idea era poder hacerlo un poco más sociable y poder bailar lo que se empezaba a bailar en ese momento [...]”.

A pesar de la dificultad que significó aprender a bailar salsa para muchos asistentes a las rumbas del Club de Salsa, este proceso se llevó a cabo de una manera sustancialmente distinta a la que se utiliza hoy en las salsotecas de Santiago, donde el profesor muestra las “técnicas corporales” a los aprendices, quienes corrigen sus posturas. Por otra parte, las técnicas enseñadas hoy no son sencillas, y existe además una exigencia por parte del medio salsero en cuanto a la forma en que el bailarín/ora debe desenvolverse corporalmente. Si el aprendiz no logra hacerlo con fluidez, probablemente no recibirá invitaciones para bailar. Por el contrario, en el Club de Salsa no existía la figura del profesor, por lo que se utilizó sobre todo la observación y la imitación, tal como indican los testimonios.

Por otra parte, todos los entrevistados indican que las “técnicas corporales” que se desarrollaban en el Club eran mucho menos elaboradas que las que se practican hoy en las salsotecas. Por ejemplo, Juana Millar señala que se aprendía “bailando separados [...] libre en

---

23. Sergio Valero, más conocido como el Profesor Valero es un bailarín y profesor de bailes de salón. Desde los años setenta Valero ha participado en una serie de programas de televisión, por lo que él y su escuela de danza se han hecho conocidos a nivel nacional. Así como hicieron algunos músicos a fines de los setenta, a comienzos de los ochenta Valero importó la salsa desde Estados Unidos para enseñarla en su escuela de baile. Véase “Mucha salsa y gafeira traen las nuevas ondas bailables. Señala Sergio Valero”. 1980. *La Tercera de la Hora*, lunes 14 de abril, p. 63.

el espacio, pero en pareja; entonces, era combinado” con el baile tomado, pero afirma que había libertad respecto al baile. “Todos más bien [pensaban]: ‘ojalá todos podamos bailar la salsa’. Y hacerlo, y que cualquier crítica te la hacías tú mismo en relación cuando veías a otro y tratabas de mejorar, hacerlo mejor”.

Al no existir un profesor que impusiera un único estilo de bailar, parece ser que en el Club de Salsa se desarrolló una manera más “libre”. Al referirse a su propio estilo de bailar y al que se ponía en práctica en las fiestas del Club, todos los entrevistados señalan que se trataba de un baile “libre”, “natural” o “no formateado”, por nombrar algunos de sus adjetivos. De esta forma, Mandujano por ejemplo prefería la salsa como se bailaba en Venezuela, “muy libre, [...] muy no apegada a rígidos esquemas”. Además, suelen referirse a formas de bailar contrarias a las propias como una forma de caracterizar su propio estilo. Con variados matices, el discurso está presente en todos los testimonios: su propio estilo es libre y no formateado, en oposición a uno técnico, virtuosístico y estructurado. Como indica Mandujano, durante el último tiempo del Club de Salsa, el observador entrenado podía darse cuenta de “quiénes venían del Profesor Valero, porque ya se producía una ‘estudiada forma de bailar’ ”.

Como aparece en los relatos de los salseros entrevistados, el asunto tiene directa relación con la escucha musical de la salsa. Esta idea puede explicarse mejor al comprender los diversos estilos de baile en uso actualmente, ya que los salseros entrevistados suelen comparar su práctica salsera de la década de los ochenta con la que observan en las salsotecas hoy.

En general, los especialistas reconocen cinco “escuelas” musicales transnacionales de salsa (Waxer 2002, 7), asociadas a cinco estilos de baile. Así, se reconoce una manera puertorriqueña, una cubana, una neoyorquina, una colombiana –o caleña, más específicamente–, y una venezolana. Particularmente los estilos neoyorquino y cubano<sup>24</sup> son reconocidos por ser muy especializados y porque deben ser aprendidos en academias o escuelas, ya que su carácter virtuosístico exige particulares condiciones físicas al bailar<sup>25</sup>. Lo mismo se puede decir del estilo caleño, que exige grandes capacidades aeróbicas y mucha rapidez de pies. Esto no quiere decir que en estos lugares solo se practiquen dichos estilos de baile; por el contrario, muchos bailarines neoyorquinos y cubanos practican uno más libre y sencillo, sin destrezas ni demasiados giros. A su vez, en los estilos puertorriqueño y venezolano, junto al practicado en el resto de Colombia, solo se necesita aprender el paso básico. En algunos casos se agregan a este algunas figuras y giros sencillos, pero por lo general suelen restringirse a un abrazo apretado de la pareja.

Señalé antes que muchos chilenos estuvieron exiliados en países del Caribe, donde aprendieron a bailar salsa sin necesidad de asistir a una academia de baile. De la misma manera, las personas que asistieron al Club de Salsa y que no estuvieron exiliadas, aprendieron el baile fundamentalmente por observación e imitación. Muchos de ellos reconocen incluso ser “negados” para el baile (poco hábiles para bailar), y aun así intentaron desenvolverse en la pista. ¿De qué manera puede esto relacionarse con el vínculo entre la música y la escucha musical?

---

24. El “casino” es una forma de bailar propiamente cubana, que puede aplicarse a varios géneros musicales y que suele realizarse entre varias parejas. Se trata de un baile semi coreografiado, puesto que quienes participan de él deben conocer un repertorio de pasos específicos, donde la coreografía se va desarrollando a medida que transcurre el baile. Está a cargo de una persona (un hombre) quien indica las figuras que el grupo de bailarines debe realizar.

25. Estos dos estilos son los más importantes actualmente en la ciudad de Santiago.

Todos los testimonios de salseros aquí señalados coinciden en que el baile debe estar relacionado con la música que se escucha. Para ellos, su propio estilo aprendido por imitación y observación, y basado en la mantención del paso básico, sería la mejor forma de poner atención a la música al bailar. Ciertamente, escuchar salsa al bailar es una particular forma de escucha musical, puesto que se atiende a la música mientras se realizan movimientos idealmente conectados a ella, en concordancia, precisamente, con la idea de que la música “mueve” o “lleva” al bailarador, como señala Lorenzo Agar. Si bien esta conexión no necesariamente es perceptible para el observador, se suele identificar estos estilos de bailar como “cadenciosos” o “sabrosos”, entendiendo que quien baila, disfruta de la conexión entre música y movimiento que se realiza en su oído, cuerpo y mente.

Por el contrario, para los salseros entrevistados, los estilos que se aprenden en academias de baile son “formateados”, estructurados, rígidos, esquematizados, no naturales, etc. Según ellos, ponen énfasis exclusivo en la expresión corporal, sin dar importancia a la escucha musical y utilizándola solo como una especie de soporte rítmico sobre la cual se despliega el juego del cuerpo. A esta visión subyace la idea de que los bailarines en dichos estilos solo quieren ser “mirados”, lo que implicaría que bailan para otros y no para sí mismos. Como consecuencia de esto, quienes practican estos estilos no serían conscientes de la música escuchada. Ello rompería la conexión entre esta y el baile, que se convertiría en en “técnicas del cuerpo” vacías de sentido musical. Por el contrario, el baile “libre”, en que las técnicas corporales se reducen a movimientos básicos –dejando la parte más importante de la expresión a la “cadencia” de ese movimiento–, estaría intrínsecamente asociado al “sentir la música”. Según mi interpretación de los testimonios, esto significa moverse con conciencia del desarrollo sonoro –una suerte de estar-en-la-música a través del baile (Pelinski 2000, 268)–.

Como se puede ver, la experiencia sensorial de escuchar y bailar salsa debe haber sido muy novedosa, sobre todo para quienes no la conocían. Víctor Mandujano señala que para cada rumba hacía una mezcla de música tal como se estilaba en Venezuela: “entre dos temas violentos: un bolero”. Sin embargo, señala que el modelo nunca funcionó porque:

...era pura gente que había tenido experiencias en el exilio, gente que de alguna manera había sido o ellos o su familia afectados por la dictadura. Eso fue igual como si le sacaras la tapa a una olla a presión, que tú abrías la tapa y eso explotaba. Y por eso es que todo el mundo quería estar pegado al techo (...). Botaban, estaba todo el mundo ahí mojado, botando energía, *descargando* (...) [n]adie llegaba [al Club de Salsa] por casualidad, sabían a lo que iban, pero nunca en su vida habían escuchado ese sonido por unos parlantes enormes y en calidad (...)<sup>26</sup>.

De esta manera, el Club de Salsa pudo haber sido para algunos un espacio para un desahogo, una “descarga” física; descarga que no se hizo solamente a través de la conversación, sino que principalmente a través del baile y de una música que, dadas sus particularidades sonoras, fue capaz de canalizar esa necesidad.

---

26. El destacado es mío.

## Conclusiones

Como he intentado mostrar, las diferentes experiencias musicales de baile y escucha musical que se dieron en el Club de Salsa, permitieron a los cultores proveerse de un espacio fuera de lo cotidiano en el que, a través del aprendizaje de nuevas prácticas bailables y del placer de bailar y escuchar música, tuvieron la posibilidad de “resistir” la dictadura militar, no en términos políticos sino más bien en el sentido de sobrellevar la vida cotidiana. Al mismo tiempo, la práctica colectiva de baile y escucha de la salsa propuesta por el Club de Salsa dio a sus miembros la posibilidad de reconstruir o rehabilitar sus espacios y tiempos de sociabilidad que se habían debilitado a causa de la dictadura. A su vez, las experiencias sensoriales y profundas del baile y escucha musical adquiridas en el marco del Club de Salsa, de las cuales el proceso de aprendizaje de las técnicas corporales es una pequeña parte, permitieron a las personas dar a su propia práctica musical salsera un significado profundo ligado a los procesos vividos durante la época de la dictadura en Chile, por lo que se encuentran en el fondo del vínculo que han establecido con la salsa y que continúan cultivando hasta hoy.

De los cinco cultores entrevistados, Juana Millar y Arturo Venegas tienen hoy una relación menos estrecha con la salsa, a diferencia de Domingo Zamora, Lorenzo Agar y Víctor Mandujano, que continúan escuchándola y coleccionándola. Por lo demás, los dos primeros continúan practicando la salsa en contextos sociales, ya sea de escucha o de baile en salsotecas. Cabe preguntarse entonces si el descubrir la salsa en exilio les permitió generar un vínculo más estrecho y duradero con la salsa que quienes la conocieron en Chile.

Por otra parte, los relatos aquí ofrecidos se refieren al aspecto comunitario que implicó la práctica de la salsa en el Club. Si bien ella puede escucharse en solitario, no se puede bailar fuera de un contexto social. Así, la salsa invita al contacto con otras personas, aspecto siempre mencionado por los entrevistados en relación a la recuperación de espacios comunitarios durante la dictadura. Llama la atención, sin embargo, que a pesar de la intensidad de las experiencias relatadas por los cinco entrevistados, ninguno haya mantenido vínculos sostenidos en el tiempo con otras personas relacionadas al Club, con lo que cabe preguntarse si acaso dicho vínculo fue más potente entre los auditores y la salsa que el establecido al interior de la comunidad misma. La salsa ciertamente aparece en los relatos como el vehículo principal de la interacción entre quienes frecuentaron el Club, lo que permite preguntarse qué clase de relaciones –que no llegaron a permanecer en el tiempo– se establecieron entre los participantes. Los lazos entre los salseros y la salsa, sin embargo, han perdurado en el tiempo. Lo anterior da cuenta de que relatar e intentar comprender las experiencias vividas en torno al baile o la escucha musical, considerando además el contexto histórico, social y político, permite verificar la importancia que ocupa la música en nuestras vidas. Así, la salsa fue fundamental para un grupo de personas en un momento de sus historias, permitiéndoles una tregua para disfrutar la vida bailando y escuchando música.

## Bibliografía

- Alén, Rodríguez. 2002. "Rumba. (III) Cuba", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares ed., Vol. 9, 503-506. Madrid: SGAE.
- Aparicio, Frances R. 1998. *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Nueva Inglaterra: Wesleyan University Press.
- Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Banderas, Daniela. 2008. "Ella baila sola: Hacia una sanación de la corporalidad violentada". *Resonancias* 22: 27-34.
- Blum, Joseph. 1978. "Problems of Salsa Research". *Ethnomusicology* 22 (1): 137-149.
- Breton, David Le. 2002a. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_. 2002b. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Calvo Ospina, Hernando. 1996. *Salsa: esa irreverente alegría*. Tafalla: Editorial Txalaparta.
- Candau, Joël. 2006. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Citro, Silvia. 2012. "Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas", en *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, 17-64, Buenos Aires: Biblos.
- Correa, Sofía et al. 2001. *Historia del Siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Duany, Jorge. 1984. "Popular music in Puerto Rico: Toward an anthropology of salsa". *Latin American Music Review* 5 (2): 186-216.
- Durán Escobar, Sergio. 2012. *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones.
- Espinoza, Carolina et al. 2005. *Exilio y Retorno*. Santiago: LOM Ediciones.
- Errázuriz, Luis Hernán. 2009. "Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural". *Latin American Research Review* 44 (2): 136-157.
- Hosokawa, Shuhei. 1997. "Salsa no tiene frontera: Orquesta de la luz or the globalization and japanisation of afrocaribbean music". *Trans* 3. Acceso: 15 de enero de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/indice3.htm>.
- Jordán, Laura. 2009. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". *Revista Musical Chilena* 63 (212): 77-102.



- Latapiatt P., Susana, *et al.* 2007. *Transgeneracionalidad del daño en la experiencia chilena de Exilio-Retorno desde la perspectiva de la segunda generación*. Tesis para optar a título profesional de Psicóloga, Universidad de Santiago de Chile, Facultad de humanidades, Escuela de Psicología.
- Manuel, Peter. 1994. "Puerto Rican music and cultural identity: creative appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa". *Ethnomusicology* 38 (2): 249-280.
- Pelinski, Ramón. 2005. "Corporeidad y experiencia musical", *Trans* 9. Acceso: 15 de enero de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>.
- \_\_\_\_\_. 2000. "La Corporalidad del tango: breve guía de accesos", en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, 345-347. Madrid: Editorial Akal.
- Pietrobruno, Sheenagh. 2006. *Salsa and its transnational moves*, Lanham: Lexington Books.
- Quintero Rivera, Ángel. 1999. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México D.F: Editorial Siglo XXI.
- Renta, Priscila. 2004. "Salsa dance: Latino/a history in motion". *Centro Journal* 16 (2): 138-157.
- Román-Velázquez, Patria. 1999. *The making of Latin London. Salsa music, place and identity*. Londres: Ashgate.
- Rondón, César Miguel. 2008. *The book of salsa. A chronicle of urban music from the Caribbean to New York City*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Santos Febres, Mayra. 2004. "Salsa as a Translocation", en *Everynight life. Culture and Dance in Latin/o America*, 175-189, Durnham: Duke University Press.
- Valdivia, Verónica. 2003. *El golpe después del golpe. Leigh vs. Pinochet (Chile 1960-1980)*. Santiago: LOM Ediciones.
- Vásquez Luncumilla, coord. 2010. *Una luz sobre la sombra. Detenidos desaparecidos y asesinados de la Pontificia Universidad Católica de Chile*. Santiago: s.n.
- Washburne, Christopher. 1998. "Play It 'Con Filin!': The Swing and Expression of Salsa". *Latin American Music Review* 19 (2): 160-185.
- Waxer, Lise. 2002a. *The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Waxer, Lise, Ed. 2002b. *Situating Salsa: Global markets and local meanings in Latin popular music*. Nueva York: Routledge.

## **Publicaciones Periódicas**

La Tercera de la hora. 1980, 1983 y 1988.

## **Sitios Web**

Memoria Chilena. <http://www.memoriachilena.cl>

Biblioteca Museo de la Memoria. <http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl>

Diario El País. [www.elpais.com](http://www.elpais.com)

## **Entrevistas**

Alejandro Riquelme, 30 de octubre de 2012, comuna de Santiago.

Arturo Venegas, 3 de enero de 2011, entrevista por videoconferencia.

Domingo Zamora, 31 de octubre de 2012, comuna de Ñuñoa.

Héctor “Parquímetro” Briceño, 19 de noviembre de 2012, comuna de Providencia.

Juana Millar, 12 de agosto de 2010, comuna de Santiago.

Lorenzo Agar, 19 de noviembre de 2012, comuna de Las Condes.

Mario Rojas, 25 de enero de 2011, comuna de Santiago.

Víctor Mandujano, 5 de enero de 2011, comuna de Ñuñoa.

**R**