

«YO ES OTRO»: EL DESDOBLAMIENTO COMO ESTRATEGIA PARA ENCARAR UNA INVESTIGACIÓN QUE INCLUYE LA PROPIA EXPERIENCIA

Alba Marina González Smeja

Doctoranda, Universidad de Barcelona

albamaroa@gmail.com

Imagen ilustrada de Madame Kalalú por Pablo Kalaka



Introducción

Este texto se deriva de la tesis doctoral, en realización, titulada *Salsa nómada. Estudio etnográfico sobre los espacios musicales, bailables e itinerantes de la salsa brava en Barcelona*. Primero, se presentará una breve conceptualización de la salsa brava y se describirán las escenas salseras existentes en Barcelona, lo cual permitirá tener mayores herramientas a la hora de establecer analogías entre el otro investigado y la alteridad que representa la salsa brava en Barcelona; posteriormente, se explicarán algunas categorías analíticas que se utilizan como soporte teórico de esta investigación y que sugieren la presencia de un otro y otros explicitados en lo referente al desdoblamiento como estrategia metodológica. Por último, se presentará una síntesis y la bibliografía del texto.

La salsa se reprodujo en grandes ciudades latinoamericanas, con una importante presencia de afrodescendientes de cuyo continente originario provenían algunas de las influencias musicales, sociales y culturales que posibilitaron el origen de la salsa en Nueva York

Salsa brava: conceptualización del objeto de estudio

Por «salsa brava» se entiende la música que nace a finales de los años sesenta en Nueva York, a cargo de la diáspora latinoamericana de primera y, sobre todo, segunda generación. Una diáspora que mezcló su herencia musical hispano-caribeña (son, plena, bomba, entre otras) con músicas norteamericanas (*jazz*, *rock* y *soul*, entre otras), y creó «una manera de hacer música¹» (Quintero, 1998: 21) dislocada y consecuente con su época:

«Su libre combinación de géneros o fusiones hizo del movimiento salsa un movimiento sonoro yailable muy heterogéneo. Representó, de hecho, un baluarte al valor del carácter descentrado de las músicas «mulatas» y un reconocimiento y alegato de la heterogeneidad, precisamente en un momento histórico donde hacía crisis un modelo de acumulación basado en la unitaria y centralizada producción en masa» (Quintero, 2009: 169).

La salsa se reprodujo en grandes ciudades latinoamericanas, con una importante presencia de afrodescendientes de cuyo continente originario provenían algunas de las influencias musicales, sociales y culturales que posibilitaron el origen de la salsa en Nueva York. Ahora bien, el adjetivo de «brava» se ha utilizado a posteriori para hacer alusión, en palabras de Carlos Elías, a las temáticas de las canciones –desigualdad social, racismo, marginación–, a la estética musical –polirritmia, contratiempos, variaciones armónicas– y al posicionamiento político propio –defensa de intereses de sectores subordinados (2010). Asimismo, ha servido para diferenciar la salsa brava de otros estilos que han caracterizado la etapa de la comercialización musical salsera –erótica, romántica, timba– que sufrieron un punto de inflexión, a finales de los años noventa, cuando la comercialización de esta música recae en estilosailables impuestos desde academias de baile.

Escenas salseras: estado de la cuestión del campo de estudio

1. Caracterizada más «por unas prácticas musicales que por sus contenidos específicos»:

«En ese sentido constituye una expresión abierta dinámica, variada, libre, indeterminada–. Su carácter abierto de dinámica tensión dialógica se manifiesta en la expresión popularizada como grito identitario a comienzos de este movimiento musical: *¡Salsa y Control!* Esta llamada a la intensidad de la expresión sonora evoca muchos de sus numerosos diálogos internos: desenfreno expresivo y afinque comedido, descarga rítmica y ostinato mesurado, improvisación y tradición» (Quintero, 1998: 21).

2 En el marco de esta reafirmación e hibridación con la escena académicoailable véase los avances de la investigación de Isabel Llano (2008) sobre inmigración, músicaailable y latina en Barcelona.

Partiendo del «aquí y ahora» y en términos de distinción cultural (Bourdieu 1999), se han ubicado diferentes escenas salseras existentes en Barcelona. El término «escena» es concebido y compuesto por Richard Peterson y Andy Benet, a través de identidades fluidas e intercambiables, no excluyentes y complementarias (2004: 3), es decir, parte del público y de las prácticas que se identifican con una escena pueden encontrarse en otras escenas mediante procesos de negociación de identidades. Dicho esto, clasifico las escenas salseras de la siguiente manera:

- **La escena de la salsa académicaailable:** con relevante presencia catalana y donde, básicamente, se ponen en escena dos macroestilos: casino cubano y línea norteamericana. En su conjunto, bailes de figuras preconcebidas y acrobacias previamente aprendidas en escuelas de baile que forman parte de la globalización de la industria salsera.
- **La escena de las músicas latinas:** con una relevante presencia de personas ecuatorianas, peruanas, dominicanas y colombianas, entre otras, y donde se ponen en escena salsas (de distintos estilos), conjuntamente con géneros como el reggaetón, el merengue, la bachata, etc. Además, donde resulta relevante la reafirmación de la identidad obrolatinoamericana².

- **La escena de las músicas cubanas:** con relevante presencia cubana y también catalana y donde se ponen en escena géneros de la música bailable cubana como la rumba, el son y la timba, así como de las «rutas del cubaneo³».
- **La escena de la salsa gitana:** una salsa hecha básicamente por gitanos y para gitanos, en donde se ponen en escena salsas de diferentes estilos y procedencias fusionadas con elementos del flamenco, estrechándose así los vínculos históricos y musicales entre España y el Caribe⁴.
- **La escena de la salsa brava:** con una relevante presencia de un sector de la diáspora colombiana y venezolana así como de catalanes, donde se procura poner en escena de manera exclusiva la salsa brava, en buena medida mediante el uso practicado de espacios urbanos (Lefebvre, 1974; Certau, 2000; Delgado, 1999, 2002, 2003), que a su vez funcionan como especie de «no lugares» (Auge, 2000) por su condición temporaria e itinerante.

Extranjeros y locales
huyen de marcos
temporales y espaciales
dejándose poseer por
el poder de la música
y de todo lo que esta
evoca

Salsa brava: dislocación, posesión y «subalternidad»

La poca rentabilidad que han generado quienes siguen la salsa brava, (estudiantes universitarios, artistas y asalariados, entre otros) en concordancia con las excesivas normativas que se exigen a los locales de ocio nocturno de Barcelona, ha dificultado la existencia de locales donde se pueda bailar salsa, escuchar música en vivo e ingerir alcohol. Esto ha fomentado la transformación y adaptación temporal de espacios: salas de otras músicas, restaurantes, asociaciones y afines para el uso de una salsa que no hace más que prolongar la dislocación de quienes la usan.

Esta dislocación se produce en una doble dirección: las personas latinoamericanas, en situación de diáspora, que usan la salsa brava en Barcelona; y las catalanas, en situación no diaspórica, que usan la música oriunda de otro continente. Asimismo, ambas experimentan otra dislocación que se escapa del espacio y se hace del tiempo, en tanto la música que usan tuvo su momento de *boom* comercial y quienes la siguen escuchando, tocando y bailando –a su manera– tienden a reivindicar la existencia de un pasado mejor.

De este modo, extranjeros y locales huyen de marcos temporales y espaciales dejándose poseer por el poder de la música y de todo lo que esta evoca. Si el contexto urbano donde habitan no provee de lugares donde puedan rememorar su música, se los apropian, los negocian y crean sus propios espacios. Una vez creado el refugio, la huida se prolonga, ya no es él o ella, pasa a ser *El Molestoso*, *Mama Inés*, nombres de canciones salseras o afines que han sido tomados o adjudicados a personas que, al entrar a la escena, se visten de sus respectivos personajes, abandonándose y reencontrándose con ese otro u otra que determina la huida y los hace parte de un «teatro vivido» (Leiris, 2007 [1934]) y de una «comedia ritual» (Metraux, 1963) que «requiere de la reconstrucción de ciertos códigos corporales» (Sevilla, 1998).

Acá nuevamente lo viejo se impone y se disfraza con el manto de lo nuevo. Las teorías que explican antiguos rituales extáticos practicados por sociedades africanas y por comunidades de afrodescendientes se presentan como categorías analíticas que permiten relacionar una deter-

3. Término utilizado por Iñigo Sánchez (2008), en su tesis doctoral, para dar cuenta de las prácticas musicales y la construcción de la *cubanía* a través de tres espacios de ocio cubano de Barcelona.

4. De forma general véase a (Linares, 1998-1999) y de forma local véase a (Marfà, 2008) y (Gasol, 2010).

Quienes siguen la salsa brava huyen de otras escenas y crean la propia. Cuando resultan víctimas del asedio comercial y/o policial emprenden nuevamente su nomadismo, otorgándole un nuevo carácter a la subalternidad

minada cultura religiosa con una determinada cultura musical –de la que es representación, negación o sucedáneo– y con un determinado contexto social del que constituyen un instrumento adaptativo.

Ahora bien, retomando planteamientos anteriores:

«[...] Lo que el individuo que ejerce rituales extáticos desea no es tanto profundizar en su subjetividad sino deshacerse de ella como el principal obstáculo que su conocimiento encuentra en su itinerancia. No es exaltar el *self* lo que se anda gestando, sino abandonarlo, renunciar a él, requisito indispensable para el inicio de una pululancia en el transcurso de la cual alguien que no soy yo se encuentra conmigo, sin que yo lo haya buscado, pero al que sí esperaba hallar. Ese o eso *otro* soy yo, pero no soy yo, puesto que es un extraño a cuyo lado viajo o que viene hasta mi cuerpo para poseerme» (Delgado, 1992: 112-113).

En el marco de este proceso de desdoblamiento, la salsa brava se presenta como una especie de culto periférico. Los cultos centrales o dominantes serían los gestados en el resto de las escenas salseras de Barcelona, que cuentan con mayor hegemonía y posicionamiento, como la escena de la salsa academicobailable. Mientras, la salsa brava se muestra como menos reconocida, carente de un espacio propio y excedente de un bajo control corporal o bien «de un control otro del cuerpo» (Giobellina, 1994: 117), en tanto este funciona como «vehículo de lo sagrado» (Heusch, 1973: 255):

«[...] los dioses aparecen sobre la tierra, se encarnan, cabalgan el fiel, le imprimen estremecimientos y brincos, le prestan su voz: la personalidad propia del fiel se borra; no se resiste a la irrupción de la personalidad divina. El sacerdote no es sino el organizador de un espectáculo ritual en el que los actores no pueden sustraerse a su vocación: son elegidos o escogidos (Ibíd.)».

Y mediante esta elección, las religiones o prácticas evocadoras de la posesión se convierten en canalizadoras de «distintos tipos de conflictos sociales» (Giobellina, 1986: 170). En este caso, la periferia salsera no hace otra cosa sino canalizar su condición de subalternidad «[...] marcando así su carácter tanto marginal como dependiente. Marginales, por la exclusión de que son objeto y por los criterios con que lo son; dependientes, en la medida en que no pueden escapar a la fuerza de los valores con que se los impugna ya que estos valores son el *factum* insuperable respecto al cual se reorganizan distintas respuestas subalternas» (Giobellina, 2003: 51).

Es así como, en buena medida, quienes siguen la salsa brava huyen de otras escenas y crean la propia. Cuando resultan víctimas del asedio comercial y/o policial emprenden nuevamente su nomadismo, otorgándole un nuevo carácter a la subalternidad, en tanto si bien «los cultos subalternos son cultos de subalternos» (Giobellina y González, 2000: 54) esto no ocurre de manera exclusiva u homogénea. Quienes siguen la salsa brava se caracterizan por su bohemia e intelectualidad, existen fiestas donde es más la presencia de estudiantes universitarios y emprendedores que de obreros o artistas con precarios ingresos. De este modo, la subalternidad se reconfigura y deja de ser la de un enclave social, para ser la de un enclave musical que huye y crea su propio tiempo y espacio o bien su propia «forma de ser» (Rouget, 1968: 1340) a través de la música.

Desdoblamiento personal como estrategia metodológica

«Por primera vez pondré música en una fiesta salsaera. Necesito un nombre. Como profesora de baile y promotora cultural no lo he requerido, pero como DJ me urge encontrar uno [...] Me llamaré: *Madame Kalalú*, como la bruja de la canción de Rubén Blades⁵ [...] Pero seré diferente, crearé una nueva versión interior y exterior de ella⁶».

Mediante este testimonio, se puede intuir que, aun sin nombre ni personificación, *Madame Kalalú* siempre estuvo presente. Aunque no se la llamara de ese modo, existía un personaje interpretado al entrar a la escena salsaera que ha cumplido el rol de bailadora, profesora de baile, promotora de eventos y DJ performática; y otro personaje interpretado al entrar a la escena académica que ha cumplido el rol de alumna, doctoranda y etnógrafa dedicada a estudiar la salsa en Barcelona. Estableciendo analogías con argumentos de Jackson, el rol existe en relación con otros: «tenemos tantos yoes como otros que nos reconocen y llevan nuestra imagen en su mente» (Jackson, en Carman, 2006: 43).

A través de este proceso de reconocimiento, se ha ensayado una estrategia metodológica para crear distancias entre la investigadora y los sujetos estudiados, entre ellos ella misma. Asimismo, ha servido para superar lo que se ha denominado «hastío investigativo», una sensación inherente a muchos estudios y que se potencia cuando se forma parte de lo que se analiza, y más cuando ha llevado mucho tiempo en reconocer que la presencia del investigador es inherente a cualquier investigación, sea esta de carácter etnográfico, autoetnográfico (Esteban, 2004; Ellis y Bochner, 2004) o experimental (Pallini, 2011), es decir, que combine tanto la experiencia de otros como de ese yo que forma parte de los otros.

En medio de este nuevo panorama, la etnógrafa que siempre cuestionó su capacidad científica siente que se reconcilia con la disciplina, por no decir que se disciplina. El desorden de *Madame Kalalú* parece ordenar el trabajo de quien la contiene. Asimismo, la invita a entrar en contacto con teorías que ponen en relación el campo de la etnomusicología con el de la antropología religiosa y urbana.

«The music is [...] essentially identificatory [...] the language the music speaks is understood by all, and each person decodes it at this or her own level. It is through this music, and through de dance to witch it gives rise, that recognition of the divinity's presence is conveyed to the entire group, a recognition that is indispensable because it authenticates the trance [...] Music thus appears as the principal means of socializing trance [...] of exteriorizing his [the dancer's] trance. It is at this stage that music is indispensable. Why? Because it is the only language that speaks *simultaneously*, if I may put it so, to the *head and the legs*, because it is through music that the group provides the entranced person with a mirror in which he can read the image of his borrowed identity; and because it is the music that enables him to reflect this identity back again to the group in the form of dance» (Rouget, 1985: 323, 325-326).

5. En ésta la madame es una vieja bruja que utiliza sus poderes adivinatorios para robar a sus clientes y es personificada por Blades quien experimenta su propio desdoblamiento: <http://www.youtube.com/watch?v=O49jEWgmFug>
6. Fragmentos del diario de *Madame Kalalú*, 8 de marzo de 2011.

El observador que procede a eso que se llama «observación participante», que participa observando, que observa participando, se utiliza a sí mismo como instrumento de registro

Además, la valoración de la experiencia personal, en tanto «identidad prestada», ha invitado a hurgar en la tradición etnográfica francesa representada por autores como Metraux (1963), Leiris (2007 [1934]) y Griaule (1987) quienes incorporaron elementos de su vida personal y de lo que muchos autores consideran como subjetivo en la investigación. Algo que Fernando Giobellina cuestiona muy bien mediante la siguiente reflexión:

«El observador que procede a eso que se llama «observación participante», que participa observando, que observa participando, se utiliza a sí mismo como instrumento de registro. En otras palabras, su (mi) ideal es el de una suerte de esquizofrenia controlada: el cerebro dividido en dos mitades; una que piensa, cree, siente y reacciona como los «nativos»; otra que mantiene los valores propios y que mira de reojo a su vecina craneal. En buena medida, es a uno mismo a quien se interroga a la hora de redactar el informe que habla del otro en el que uno debe haberse convertido. La objetividad pasa, sea o no una paradoja, por la introspección» (Giobellina, 2003: 278).

De modo que a lo que siempre ha abogado la antropología es al conocimiento personal a través del conocimiento de la otredad (Ibíd.: 17). La diferencia entonces entre estudios donde hay una profunda implicación de lo personal y la de otros donde esto se hace oculto es que, en la primera, el «yo» se vulnera y, en la segunda, se protege (Pratis en Carman, 2006: 48). Esta investigación adquiere entonces una doble complejidad metodológica mediante la cual la autora doblemente se confronta a sí misma.

El otro y los otros en campo

Partiendo del hecho que la estrategia metodológica usada en esta investigación ha sido de orden performativo, habría que decir que el personaje de Madame Kalalú cuenta con su propio diario. En él cuenta lo que le pasa cuando sale a bailar salsa, en él están sus anhelos, sus logros, sus contradicciones y, muy sutilmente, sus amores fallidos. A veces su prosa se rebela y coquetea con la poesía tal y como se puede apreciar a continuación, en donde reseña su experiencia una noche en la que visitó la salsoteca Antilla y en la que pudo percibir cambios en la programación y en el público de esta sala:

«La noche más sublime de Antilla fue un día sin día. Fue un domingo que no parecía domingo, fue un domingo con gente de jueves, o quizás más bien un domingo de fiesta cosmopolita. Fue durante la semana santa de 2009 en la que, en palabras de Sofía, la que va «Triste y Vacía», unos vienen y otros van o bien unos descansan y otros se afianzan. Fue un día de la gente necesaria: ni mucha, ni poca; de gente entregada a la música que ese día el DJ le regaló a nuestros cuerpos, cuerpos fundidos en cada pieza, en cada mirada y en cada correspondencia, cuerpos entregados al hermoso arte de hacer el amor mientras se baila, se escucha y se comparte con quien estuvo y dejó de estar, con quien nos dejó sudorosos, sedientos y con ganas de más, con ganas de seguir aprendiendo, de seguir sublimando y de saber que esa noche fue especial porque fue la noche de los bailarines antillanos, fue la noche de cuerpos libertos, de cuerpos sin días⁷».

7. Fragmentos del diario de Madame Kalalú, 6 de abril de 2009

Frente a su relato, el objetivo etnográfico es analizarlo, tomando a su vez en cuenta la relación entre «poesía y etnología» (Giobellina, 2005: 40):

«Ambas, en efecto, tienen una capacidad similar de hacer patente la realidad humana, de disolver ilusiones al mismo tiempo que recoger todo el valor de ese carácter mítico, de revelar verdad. En este sentido, al igual que la poesía, la etnología abre un espacio de reversión del sistema que es, por así decir, carnavalizante. Pero todo carnaval tiene su cuaresma: la poesía se instala en el panteón y la etnología se institucionaliza. La levedad se hace sensatez, la libertad sujeción» (Ibíd.: 41).

En el caso del relato poético de la *madame*, este ha requerido ser contrastado con el testimonio de otros seguidores de la salsa brava que no se identifican con algunos locales y prácticas bailables que forman parte de otras escenas. Además, quienes han terminado constituyéndose como evocadores de lo que sucede, y de lo que han empezado a extrañar, en espacios de baile de América Latina donde la salsa brava es protagonista y en los que en cualquier día de la semana se puede hacer uso colectivo de ella. En este sentido, cabe citar el testimonio de Laura Farina, venezolana, asidua de unas fiestas mensuales que forman parte de la escena salsera brava, quien reconoce que no era muy salsera en Venezuela, que a veces iba con algunos amigos al Maní (conocido también como el templo de la salsa en Caracas) pero que en realidad le gustaban también otras músicas, que no era de las que dependía de la salsa como la «familia» nómada de la que ha formado parte Madame Kalalú en Barcelona. Para Laura saber que en esta ciudad hay una fiesta itinerante que se adapta a diversos escenarios como Entren que caben 100⁸, donde se ha centrado esta investigación, en la que se pone salsa brava comercial y donde se puede bailar sin necesidad de haber tomado clases de baile, le ha hecho reducir la nostalgia y, como analogía, usa como ejemplo una comida típica de esta y otras regiones de Latinoamérica:

«Yo todos los domingos comía arepa en Venezuela, cuando llegué aquí eso cambió, pero saber que podría ir al colmado y comprar harina para preparar y comer eventualmente arepas me ha hecho tranquilizar la nostalgia. Más o menos lo mismo me ha ocurrido con la salsa, saber que hay una fiesta mensual donde puedo bailar salsa brava me tranquiliza. Ahora, si bien es cierto que en Venezuela no era muy salsera aquí lo que me ocurre es que cuando salgo a bailar salsa la vivo con más intensidad, quizás porque allá es más común y aquí, más difícil encontrarla⁹».

Y la búsqueda invita a la pérdida. *Laura Farina*, nombre procedente de otra canción de Rubén Blades, es un personaje más de esta tesis; uno de sus roles cotidianos es el de una estudiante de un máster de cooperación internacional que ha hallado un refugio, al igual que *Madame Kalalú*, en Entren que caben 100 y que ha delegado en la etnógrafa la ubicación de su nombre, como parte de un proceso de homogenización discursiva e investigativa. Sobre *Laura*, cabe agregar que últimamente se la ha perdido de vista en tanto las fiestas mensuales a las que solía ir hace varios meses no se realizan. Por ello, quienes siguen la salsa brava han tenido que esperar o trasladarse a otros espacios en los cuales se prolonga su dislocación, posesión y «subalternidad».

8. Esta fiesta hace parte de la siguiente categoría salsero-brava: «Fiestas a cargo de DJs», en las que puede haber también un VJ o algunas proyecciones de videos y donde se va a bailar, a escuchar música y a compartir con salseros bravos y no tan bravos (González, 2011); el resto de categorías identificadas, hasta ahora, son: «Encuentros de melómanos»; «Presentaciones de música en vivo»; «Clases de salsa brava»; «Conciertos de artistas internacionales»; Programas radiales y «Bares de copas y comida» (Ibíd.).

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

Toda investigación es introspectiva. La diferencia entre las que se afanan en lo objetivo y las que abogan por lo subjetivo, es que en la primera, el «yo» se protege, y en la segunda, se vulnera

Síntesis

- La salsa brava nace en un contexto representado por la dislocación espacial y musical. El primero, caracterizado por la diáspora latinoamericana en Nueva York; y el segundo, por la necesidad que tuvo esta diáspora de crear una música en la que pasado y presente musical se fusionaron para desafiar el modelo de producción hegemónica a través de «una manera de hacer música» heterogénea y descentrada. Con el tiempo, esta «manera de hacer» se haría con el calificativo de «brava» para diferenciar este estilo de salsa de otros que han formado parte de la comercialización salsera y que actualmente han sido eclipsados por estilos de baile que han hecho de la salsa un fenómeno global.
- Cuando se habla de salsa en Barcelona se puede estar hablando de varias salsas al mismo tiempo, de allí la importancia de tener en cuenta que en esta ciudad existen diferentes escenas salseras interconectadas entre sí, pero con importantes rasgos de identidad. Estos rasgos se representan a través de prácticas bailables y musicales, así como de un público que, desde «la distinción», ha dado origen a la escena académicobailable, a la escena de las músicas «latinas», a la escena de la música cubana, a la escena de la salsa gitana y a la escena de la salsa brava.
- La escena de la salsa brava se ha hecho del uso practicado del espacio urbano y de una música que expresa de forma variada su dislocación; dicho de otro modo, el nomadismo salsero no es solamente inherente al espacio físico, sino también al humano. Quienes siguen la salsa brava en Barcelona son nómadas porque no tienen locales fijos y porque forman parte de una diáspora bidireccional en la que existen personas que han viajado con su música a tierras lejanas, y otras que han adoptado la música de dichas tierras. Asimismo, son nómadas porque cambian de nombre: la mayoría adopta un personaje dentro de la escena y, si no lo hacen de forma expresa, su comportamiento y prácticas cambian cuando comienza la función. Aquí el arte de la posesión entra en juego, «yo es otro» y ese otro denota su asunción de una acaso imaginaria condición subalterna al no comportarse la salsa brava como un culto hegemónico sino más bien como un culto presumido, como de resistencia frente a las nuevas modas bailables y musicales.
- Toda investigación es *introspectiva*. La diferencia entre las que se afanan en lo objetivo y las que abogan por lo subjetivo, es que en la primera, el «yo» se protege, y en la segunda, se vulnera. Es así como esta investigación plantea un equilibrio entre ambas tendencias desde la otredad colectiva e individual. Desde la consideración de otros que aportan su experiencia en la construcción de conocimiento y desde la propia experiencia asumida como otra por sugerencia teórica y metodológica.
- Las técnicas usadas en esta investigación son de orden convencional, diarios de campo, conversaciones informales, entre otras; la peculiaridad es que los otros cuentan con un personaje, con una especie de seudónimo salsero con el que se ven representados dentro de la escena de la que forman parte y arte. En el caso del personaje propio, este cuenta con un diario cuyos fragmentos, conjuntamente con los fragmentos de entrevistas a otros personajes están dando cuenta de que la salsa brava, representada a través de las personas en las que se ha fundamentado esta investigación, está sujeta a una triple condición: dislocación, posesión y «subalternidad».

Referencias bibliográficas

Augé, Marc. *Los «No lugares»: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Bourdieu, Pierre. *La distinción: Bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1999.

Carman, María. *Las trampas de la cultura. Los «intrusos» y los nuevos usos del barrio de Gardel*. Buenos aires: Paidós, 2006.

Certau, Michel. *La Invención de lo cotidiano. Artes de hacer (vol.1)* México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Delgado, Manuel. *La Magia*. Barcelona: Montesinos, 1992.

– *El Animal Público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

– *Disoluciones urbanas*. Colombia: Estética Expandid, 2002.

– *Carrer, festa i revolta: els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003.

Ellis, Carolyn y Bochner, Arthur. *The Ethnographically I. Methodological novel about Autoethnography*. Walnut Creek: Altamira Press, 2004.

Esteban, Mari L. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra, 2004.

Gasol, Jofre. *Catalans i Salseros. Aproximació musicològica a la pràctica de música popular ballable cubana dels gitanos catalans*. Tesis de màster musicología i educació musical. Facultad de ciencias de la educación. Universidad Autónoma de Barcelona y Escuela Superior de Música, 2010.

Giobellina B., Fernando. «El cuerpo sagrado. Acerca de los análisis de fenómenos de posesión religiosa». *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, n.º 34 (1986), p. 161-196.

– *Las formas de los dioses. Categorías y clasificaciones en el Candomblé*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1994.

– *Sentidos de la antropología. Antropología de los sentidos*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003.

– *Soñando con los Dogon. En los orígenes de la etnografía francesa*. Madrid: CSIC, 2005.

Giobellina B., Fernando y González, Elda. *Umbanda el poder del margen. Un estudio sobre religiosidad popular y experiencia social*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2000.

González, Alba M. «Salsa Nómada. Estudio etnográfico sobre los espacios musicales, bailables e itinerantes de la *salsa brava* en Barcelona». Conferencia presentada en las II Jornades Doctorals d'Antropologia a la UB, Facultad de Geografía e Historia, 6 y 7 de junio de 2011. [Fecha de

consulta: 15.11.2011] <http://jornadesdoctoralsantropologia.blogspot.com/2011/07/salsa-nomada-estudio-etnografico-sobre.html>

Griaule, Marcel. *Dios de agua*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.

Heusch de, Luc. *Estructura y praxis: ensayos de antropología teórica*. Madrid: Siglo XXI, 1973.

Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

Leiris, Michel. *El África Fantasmal: de Dakar a Yibuti (1931-1933)*. Valencia: Pretextos, 2007 [1934].

Linares, María et al. *La música entre Cuba y España: la ida, la vuelta* (vol. 1 y 2). Madrid: Fundación autor, 1998-1999.

Llano, Isabel. «La inmigración y música latina en Barcelona el papel de la música y el baile en el proceso de reafirmación e hibridación cultural». *Sociedad y Economía*, n.º 15 (diciembre 2008), p. 11-36.

Marfà i Castán, M. «El ritmo de la conversión. La extensión del pentecostalismo entre los gitanos catalanes de Barcelona y el papel de la rumba catalana». En: Cornejo, M.; Cantón, M. y Llera R. (eds.). *Teorías y prácticas emergentes en antropología de la religión* Donostia-San Sebastián: ANKULEGI antropologia elkarte, 2008a, p. 157-172.
<http://www.euskomedia.org/analitica/15267>

Metraux, Alfred. *Vodú*. Buenos Aires: Sur, 1963.

Pallini, Verónica. *Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro*. Tesis doctoral en Antropología social y cultural. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona, 2011.

Peterson, Richard, y Bennett, Andy. «Introducing Music Scenes». *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

Quintero, Ángel. *Salsa sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo Veintiuno, 1998.

– *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Rimbaud, Arthur. *Cartas del Vidente. (De Arthur Rimbaud a Georges Izambard)*, 1871 (en línea) [Fecha de consulta: octubre 2011] <http://www.lamaquinadel tiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm>

Rouget, Gilbert. «Ethnomusicologie». En: Poitier, J. *Ethologie Générale*. Paris: Gallimard, 1968.

– *La musique et la trance*. Paris: Gallimard, 1980. [usada ed. en inglés]. *Music and trance: Atehory of the Relations Between Music and Possesion*. Chicago: The University Chicago Press, 1985.

Sánchez, Iñigo. «*¡Esto parece Cuba!*»: *Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona*. Tesis doctoral en Antropología social y cultural. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona, 2008.

Sevilla, Amparo. «Los salones de baile: espacios de ritualización urbana». En: García, Néstor (coord.) *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. México: Grijalabo/UNAM, 1998.

Otras fuentes

Conversaciones informales

Elías, Fernando (brasileño). Músico y estudiante de la Maestría de Etnomusicología del Instituto de Artes de la Universidade Estadual Paulista (UNESP). Barcelona: correo electrónico. 4 de septiembre de 2010.

Laura Farina. Bailadora. Barcelona: 25 de junio de 2011.

Diario de campo

Madame Kalalú. Promotora, bailadora y DJ performativa. Barcelona: 6 de abril de 2009, 8 de marzo de 2011.

