

El sonido categorial de la salsa urbana*

The Sound Categorial of the Urban Salsa

Jaime Villafañe P.
Guiovanny Lasso M.

“La ‘sensibilidad musical’ podría definirse como una inclinación instintiva o intuitiva hacia el sonido como medio de expresión”.

Daniel Barenboim

“Hay que buscar la forma de ser siempre diferente”

Richie Ray

Resumen

Este artículo se funda en la experiencia estética de la vida urbana contemporánea y reconoce a la salsa su potencial como posibilidad educativa dado que su composición musical y las prácticas salseras implican expansión y creación, y entran, por tanto, procesos de subjetividad.

Palabras clave: salsa urbana, práctica salsera, estesis, subjetividad, modernidad.

Abstract

The problem presented in this article is based on the aesthetic experience of urban contemporary life, recognizing urban salsa music its educational possibility, due to its musical composition and that salsa music practices involve expansion and creation, they mean subjective experiences and processes.

Keywords: urban salsa music, salsa music practices, esthesia, subjectivity, Modernism.

Introducción

Nuestro trabajo se funda en la experiencia estética de la vida urbana contemporánea y reconoce en la salsa urbana su potencial como posibilidad educativa, como fuerza sonora en la cual prevalecen el soneo y el montuno de origen afrocaribeño. Unos sonidos urbanos populares e

• Fecha de recepción del artículo: 15-04-2011 • Fecha de aceptación: 12-05-2011.

JAIME VILLAFANE P. Economista de la Universidad Autónoma de Occidente. Magíster en Educación: Desarrollo Humano de la Universidad de San Buenaventura, seccional Cali. Realizó estudios en Filosofía y Letras en la Universidad del Valle. Profesor de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de San Buenaventura, seccional Cali. Paralelo a su práctica docente, realiza la investigación sobre el fenómeno musical de la “salsa urbana” como formación de la subjetividad en Santiago de Cali. Correo electrónico: jvillafa@usbcali.edu.co. **GUIOVANNY LASSO M.** Contador Público de la Universidad Libre. Magíster en Educación: Desarrollo Humano de la Universidad de San Buenaventura, seccional Cali. Director de Programa de Contaduría Pública de la Universidad de San Buenaventura, seccional Cali. Correo electrónico: jlmmarmol@usbcali.edu.co.

* El presente artículo es el aparte II de la tesis de grado para optar al título de Magíster en Educación. “*¡Que viva la música!*”: Rasgos de una estesis educativa desde la salsa urbana. Universidad de San Buenaventura, seccional Cali. 2009.

identitarios interpretados como una especie de engranaje musical que domina la cotidianidad, el mundo del trabajo, las artes, la industria y la cultura; es decir, la salsa entendida como una síntesis alegre y dolorosa de los sentires y vivencias de nuestros pueblos latinoamericanos. Es un fenómeno social y musical-vocal e instrumental-literario, danzario, de pantomima, de renovación del lenguaje y de las costumbres urbanas por medio de un goce pagano autóctono de barrio. Nace marginalmente en la ciudad para cantar a esa sociedad y a su pobreza. Le “toca” a su falta de identidad nacional y a la violencia cotidiana de las calles neoyorkinas; es un grito cotidiano por sobrevivir y, por lo tanto, transformador de toda una región, con un ritmo melódico y armónico de gran elasticidad y flexibilidad (Santana, 1992)¹. También se aborda aquí la dimensión de la *estesis* (sensibilidad-sensorium) como ámbito que abre la posibilidad de caminar hacia el reconocimiento como sujetos humanos, y estéticos. En efecto, por medio de las expresiones corporales damos cuenta de nuestras posturas éticas y políticas; damos cuenta del movimiento que somos, de un devenir que es el sujeto que interactúa con los objetos y quien genera sentidos, re-significándolos y transformándolos, creando para ello convenciones culturales que se traducen en lenguaje y erige nuevos conceptos que se instalan en la cotidianidad del sujeto y atraviesan todos los umbrales de humanidad en su coexistencia.

Música: estesis de un mundo “otro”

Para la mejor comprensión del texto a seguir queremos compartir lo que involucra la episteme estética, que enfatiza en la potencia corporal del sujeto y su estesis (sensibilidad, *sensorium*), que descentra el predominio cognitivo-racional sobre la vida y además desborda las subjetividades de su estructura mimética, lo que implica en principio una ruptura, una torsión del significante único de esta subjetividad constitutiva. Es lo que permite poder pensar en múltiples y potenciales significantes que posibiliten formas variadas de ser y proceder en el espacio social, para pensar en una estructura de significados descentrada

(Derrida, 1972) en la que la ausencia de un significado trascendental puede interpretarse como el lugar a significar un escenario posible, preñado por múltiples sentidos subjetivos. Una idea central de la fenomenología, particularmente en su vertiente merleau-pontyana, es que la relación del cuerpo con el mundo no es una relación pensada, abstracta, sino real y situada:

“No decimos que la *noción* del mundo es inseparable de la del sujeto, que el sujeto *se piense* inseparable de la idea del cuerpo y de la idea del mundo, porque si no se tratara más que de una relación pensada, por este solo hecho, dejaría subsistir la independencia absoluta del sujeto como pensador y el sujeto no sería situado. [...] [m]i existencia como subjetividad no forma más que una sola cosa con mi existencia como cuerpo y con la existencia del mundo, y que, finalmente, el sujeto que soy, tomado concretamente, es inseparable de este cuerpo y de este mundo. El mundo y el cuerpo ontológicos que encontramos en la mismísima médula del sujeto no son el mundo en idea ni el cuerpo en idea; es el mismo mundo contraído en punto de presa global, es el cuerpo mismo como cuerpo-cognoscente” (Merleau-Ponty, 1997: 416-417).

Traducido hiperbólicamente a una perspectiva musical, diríamos que la “única” manera de conocer la música es vivirla, confundirse con ella. Como la experiencia musical, la musicología no debería ser el reflejo de una verdad preexistente, sino primordialmente la realización de una verdad. La inmediatez, la realidad fenoménica y la situacionalidad espacio-temporal de la percepción corporal son rasgos de una experiencia musical cuyo privilegio es el de preceder y fundar el conocimiento musical, tanto en su racionalidad como en su funcionalidad.

Nuestro campo de conocimiento tiene que ver, por lo tanto, con la estética como *episteme*, como una dimensión del sujeto, relegada y en ocasiones censurada por el racionalismo científico y político, o por la idea de *estesis* como arte de elite o bellas artes de grandes salones europeos y de perfección burguesa de la “buena vida”. La idea sugerida es asumir conceptual y vitalmente la *estesis* como aquella sensibilidad que sin negar el cuerpo, las emociones y cogniciones sociales,

1. “Simbiosis” de definiciones del concepto “Salsa” extraídas del texto *¿Qué es la salsa?*, de Sergio Santana A. (1992).

plantea radicalmente que los grupos sociales y los sujetos históricos inventan y recrean en sus mundos cotidianos formas de ser, conocer y estar en clave de una estética-estesis situada, contextual y de sentido de vida, como lo es la música. Es una prosaica del mundo, una explosión dionisiaca de lo popular-cotidiano que es más que razón, trabajo y dinero, que permite a los sujetos relacionarse (religarse) y expandir los saberes/educaciones sociales. Es decir, la música salsa urbana es una experiencia del sujeto social que encarna dicha episteme, la que se ha ocultado y es necesario poner de presente.

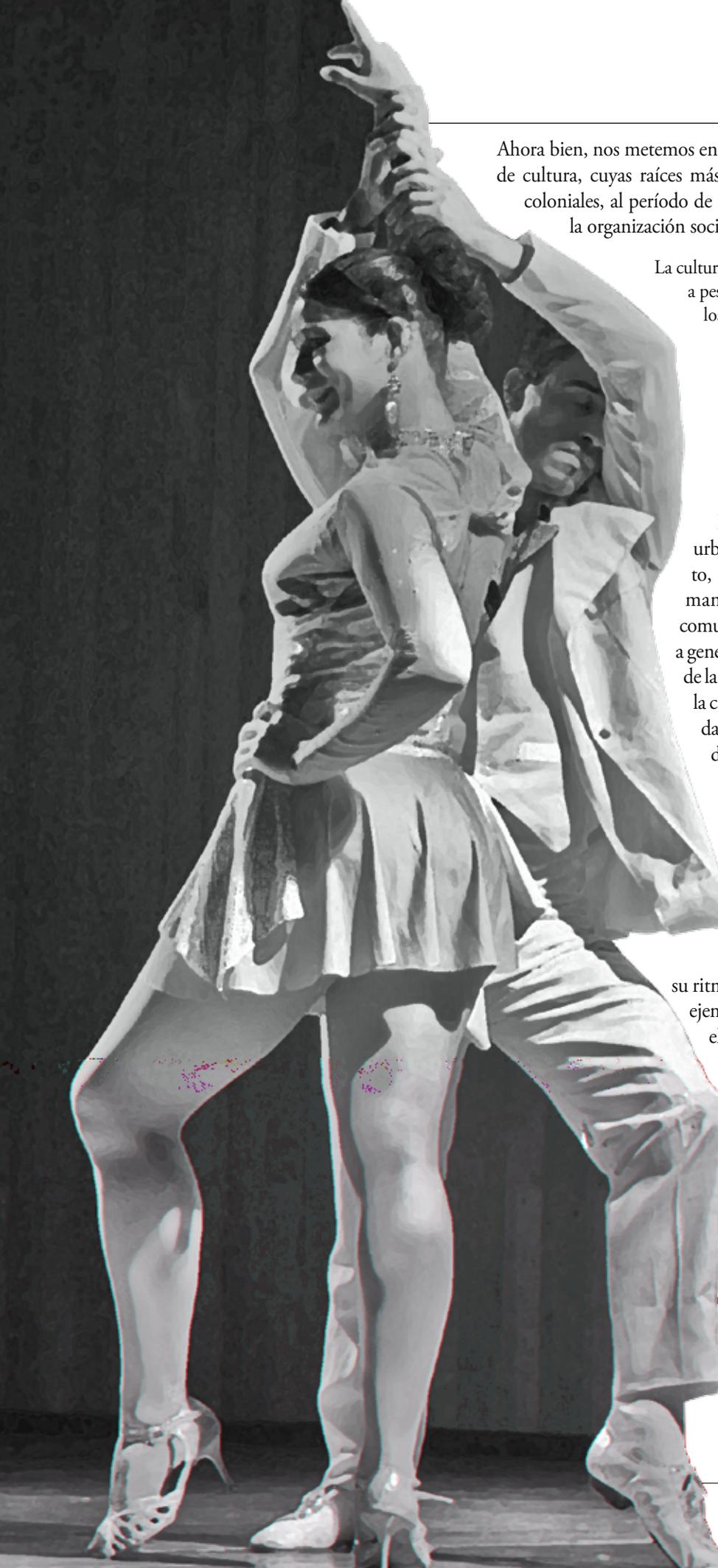
La música, además de ser un lenguaje comprendido y bien recibido –aceptado– por la mayoría de la humanidad, es un elemento indispensable en nuestra labor diaria, es una forma de comunicación que nos acerca a diferentes sentires de humanidad, nos alegra y nos entristece, nos hace expresivos o nos enmudece, nos altera, nos trans-forma. Su compañía es invaluable en todos los aspectos de la formación/deformación del sujeto, como son la creatividad, la socialización, la coordinación psicomotriz, el lenguaje, la memoria, entre otros. La experiencia musical cotidiana y subjetiva es, a la vez, una realidad social –la “realidad suprema” sobre la que se fundan las estructuras intersubjetivas de sentido–. En ellas vivimos y en ellas podemos reinterpretar nuestras interacciones con la música. Según Schütz (1993), el público de un concierto “afina mutuamente” sus relaciones sociales en cuanto comunidad de oyentes, que a través de la música crea prelingüística y pre-conceptualmente un “nosotros”. Estas ideas de la fenomenología encuentran una coincidencia con la presuposición neurofisiológica según la cual las posibilidades de vivencias intersubjetivas se fundan a un nivel básico en principios estructurales comunes a todos los seres humanos. Surge entonces un interrogante: ¿Cuál es la potencialidad de la estética como episteme, al colocar en el centro de la formación de subjetividad la música y particularmente la salsa urbana?

Se hace necesario en este sentido, plantearse cómo la salvación del mundo pretendida por el desarrollo en la modernidad encuentra en la salsa urbana una experiencia y multiplicidad de sentidos de contrastación y evidencia otras posibilidades de constructos teóricos y ejecutables

como manifestaciones locales de vida, en la cual existen sujetos potentes, sujetos en/con/por la individuación, sujetos en contexto que están en el aquí y en el ahora. (Virno, 2001). Porque en la salsa urbana se hallan sujetos que recorren los límites y los diferentes umbrales del pensamiento, que en su devenir social se encuentran a sí mismos con sus pasiones y hábitos, con sus negaciones; que no se niegan a negarse y que por lo tanto establecen la tensión entre el tejido íntimo del sujeto y el ser individuado, para aparecer como seres colectivos en civilidad.

Se entiende que la música, particularmente la salsa urbana, encarna el mundo popular y no hegemónico, en tanto que se origina en los barrios segregados y se manifiesta en la mayoría de los casos con notas disonantes, y a su vez encarna, también, una ruptura con el sujeto apolíneo, ilustrado y racional de la modernidad euro-occidental. En su lugar, la imagen de Dionisos se yergue como tensión potencial del orden establecido, lo cual puede evidenciar que la música es una dimensión del goce estético de lo humano, pero también de un lugar –locus– de conocimiento y construcción de ese mundo/ realidad del sujeto complejo.

De ahí que el entronque entre salsa urbana y construcción de subjetividad, se evidencie a través de las prácticas que esta misiva conlleva, ante lo cual la historia cultural de Santiago de Cali presenta diferentes ángulos y cuencas. Sin duda, la más importante, en nuestra indagación, es la *práctica salsera*, como lo son las audiciones de taberna y las improvisaciones de una descarga timbalera; la apropiación de los espacios públicos, como los parques y las calles, para celebrar verbenas; y las viejotecas y sus reencuentros con la nostalgia. En efecto, las *prácticas salseras* fundan un espacio social en donde se producen y reproducen discursos de verdad de sí y para sí, permitiendo con ello que operen identidades que transcurren y se atraviesan en múltiples historias; en prácticas cotidianas que lo connotan y caracterizan como escenario socialmente constituido y disciplinado. Un espacio social deviene por lo tanto en un escenario de acciones y reacciones, de prácticas sociales que lo estructuran y están estructuradas por el espacio.



Ahora bien, nos metemos en una cultura popular moderna, otro tipo de cultura, cuyas raíces más profundas se remontan a los tiempos coloniales, al período de la esclavitud que dominó la economía y la organización social del estado soberano del gran Cauca:

La cultura salsera es la más visible, pero no la única. Y a pesar de su importancia, no significa que todos los caleños sean salseros, o tengan que serlo obligatoriamente. Pero es la más importante porque ella se manifiesta de múltiples maneras en el espacio público², así como se expresa intensamente en los encuentros de la vida privada, sobre todo entre los estratos medios y bajos que son las mayorías en esta ciudad (Ulloa, 2008: 3).

La práctica social que denominamos salsa urbana, en su afán de rebeldía y, por supuesto, por sus orígenes de visibilización como manifestación musical ciudadana de una comunidad latino-caribeña³, persiste y aprende a generar resistencia a los parámetros y cánones de la occidentalización. La salsa urbana expresa la creatividad del sujeto-estético en su capacidad de improvisación cuando desarrolla una descarga de cualquier sonoridad instrumental, en tanto su musicalidad se denota como imperfecta, rompe con el discurso hegemónico institucional y con el “paradigma de simplificación” (Morin, 1998) y se convierte en elemento riesgoso para el *establishment*, que según el reporte de los encargados del control está en lo sorpresivo de su ritmo y el efecto colectivo de éste, como por ejemplo, las insurrecciones que puede incitar el baile, como usualmente acontece en los sectores segregados de Santiago de Cali⁴.

Y es que la salsa urbana es un sonido con un lenguaje urbano con-sentido como forma de expresión, resultado de la multiculturalidad de un sujeto

2. En Santiago de Cali existen diversas formas de manifestación de las prácticas salseras, como por ejemplo, carteles publicitarios de espectáculos públicos, proliferación de viejotecas, escuelas de salsa y organizaciones de coleccionistas.

3. Entendida comunidad latino-caribeña, como la comunidad que comparte idioma, geografía, ritos, mitos y costumbres similares en el Caribe del continente Americano.

4. Prácticas como las verbenas, “agualulos” y “toques” caseros, son ejemplo de ruptura con el orden social y acto de encuentro y socialización que sobrepasa la normatividad social establecida.

que vive en una metrópoli, un sujeto potente que utiliza la estética musical (líricas, sonoridades y bailes) para describir su realidad, para construir su diseño autónomo en colectividad, así propiciando una comunidad de sentido, “(...) asumiéndose o aceptándose como el diseño de sí mismo (...) principio que se hace muy importante, puesto que toda actividad debe comenzar por la forma de cómo la gente misma define su realidad” (Escobar, 2002: 25), su historia local.

En las tipologías, en las lógicas y en las sensibilidades musicales quizás encontramos patrones culturales más estructurados en el momento de indagación por el tránsito de la cultura y su configuración. En ellas la opinión, la expresión singular de la pulsión de vida, ha caído en el olvido histórico, y la marginalidad en el interior de la construcción del “canto general urbano” se hace permanente como parte de la modernización en la ciudad. Cuando nosotros, por ejemplo, dispersos o agrupados en las diferentes formas orgánicas, construimos consensos culturales, “sentidos estéticos”, una “ética de la estética” (Maffesoli, 2007), estructuramos lógicas, reubicamos códigos, comportamientos y referentes a partir de intuiciones, tendencias y sensibilidades. Al escuchar, al cantar, al bailar, también generamos una actitud de edificación de tejidos, que en lo urbano y lo popular nos remiten a la música como espacio esencial de vida.

Las tensiones entre regulación y emancipación social o la discordancia entre experiencias y expectativas del colectivo, nacidas del espectro de la marginalidad a la cual se ven sometidos importantes sectores de la población caleña, han menoscabado el intento de la modernización de la homogenización universal, lo que desde luego nos lleva a pensar que no sería claro elaborar pensamiento y construir realidad con el lenguaje y la óptica de la modernidad; es decir, es posible generar una nueva forma de leer el mundo desde otras ópticas.

Las nuevas ópticas necesitan diversidad lingüístico-cultural y ocuparse de la estética como construcción de realidad, y en el lenguaje que proporciona la estética musical de la salsa urbana se nos permite provocar alteridad, ya que él no es cifrado, sino, por el contrario, es un lenguaje a des-cifrar. Por eso es que afirma-

mos que no es accidental que el artista haya sido siempre estigmatizado como el perverso, el loco o el rebelde. Y es justamente porque “(...) ningún artista pintó ni esculpió jamás para imponer verdades, por la simple razón que el arte que se hace para adoctrinar no logra ser arte nunca” (Ospina, 2008: 17). En este sentido, es pertinente preguntarnos, como se enunció en el prelude de esta indagación, por las posibilidades de acción cultural que tienen los artistas. Todo esto, germinado en la conciencia histórica del sujeto-artista, bien sea compositor, intérprete, escucha o bailarín, que ha sido con-formada por su auto comprensión, por el conocimiento de sí mismo, en tiempo presente, para afrontar los desafíos de resignificación de la experiencia subjetiva humana, en sujeto subjetivado.

En esta perspectiva, se considera importante rastrear los planteamientos en torno a “reinventar la emancipación social” y “renovar la teoría crítica”, propósitos preconizados por Boaventura De Sousa (1998-2006), que postula la necesidad de realizar el puente entre paradigmas que se ofician desde la modernidad hasta la postmodernidad en términos de organización socio-política y cultural, los cuales necesitan alternativas de entendimiento potenciados en la diferencia, en la posibilidad de sueños esperanzadores con propósitos de orden ethopolíticos y epistémico-lingüísticos. Cuando, por ejemplo, abordamos la aceptación musical por los diferentes pueblos del mundo, nos encontramos justamente que estos generalmente aceptan “su música” como pueblos, no como colectivos de la multitud (Virno, 2001: 1), dado que en ellos prevalece en su estética, tanto lingüística como melódica, la “naturaleza” centrípeta, el interés de la “industrialidad”, el paso de la civilización occidental que se impone en el mundo (Ospina, 2008: 7).

La concepción universalista de las casas disqueras o de los oligopolios existentes en torno a la creación musical, que invierten para conseguir utilidades—mayores cuanto mayores sean sus masas consumidoras— homogeniza a los individuos con mecanismos como la repetición permanente, a través de los medios, de un mismo tema o con la publicidad. Crean un arquetipo de individuo con unas características tales que su estética obedezca al deseo originado por la ausencia del no poseer en propiedad ese deseo nacido en el

acto del consumo, del “yo lo compro” y, por lo tanto, “es mío”, lo que también muestra que ese “algo” está implícito en él (Lyotard, 1964), hace presencia en él, porque para él es muy importante tenerlo en “propiedad” y no necesariamente poseerlo. Es decir, la estética está direccionada por un ejercicio economicista del marketing, de un producto hecho y dirigido especialmente para un segmento del mercado. Sin embargo, hay sujetos que en los umbrales del pensamiento de su acontecer social se establecen como colectivos civilizatorios, porque

“(…) la instancia de lo colectivo es aún una instancia de individuación: (...) “realidad de lo posible” (...), dar forma al universo anónimo de la percepción sensorial (...) Cada una de las múltiples personaliza (parcial y provisoriamente) su propio componente impersonal a través de las vicisitudes características de la experiencia pública. Exponerse a la mirada de los otros, la acción política sin garantías, la familiaridad con lo posible y con lo imprevisto, la amistad y la enemistad, todo eso alerta al individuo y le permite, en cierta medida, apropiarse de este anónimo “ón” del que proviene, para transformar el *Gattungswesen*, la “existencia genérica de la especie”, en una biografía absolutamente particular” (Virno, 2001: 18-19).

En la vida del barrio, en su música, los sujetos se encuentran a sí mismos y logran aparecer como seres colectivos en ese territorio claramente demarcado por símbolos significantes que entrañan su devenir social. El territorio desempeña un papel simbólico relevante en las acciones sociales, y no es simplemente su contenedor. Podríamos decir que es un elemento simbólico, un agenciamiento que produce significaciones y sentidos subjetivos de forma permanente. El territorio es la narrativa que los sujetos construyen sobre espacio social y en el espacio social, las tramas que los sujetos narran sobre su acontecer cotidiano. Hoy, pensar en el territorio y en el sujeto que agencia las prácticas sociales sobre éste es pensar la infinitud de sentidos sociales existentes que se actualizan permanentemente según su necesidad, su uso social y su práctica ética y política. Sólo así es posible entender cómo en el territorio se defienden formas de derecho que son medidas de hecho, en las que las comunidades producen sus propios ritmos de vida.

Entonces, en este sujeto subjetivado es común encontrar músicas disímiles a lo que “ofrece” el entorno económico, músicas que no van por el arquetipo en su con-sonancia sinfónica (Raúl D’Blasio, Kenny G., Frank Purcel, Francis Lay, Paul Mauriat, Richard Cleyderman), sino por la improvisación, la disonancia, “el falso acorde de la divina sinfonía” que nos enuncia Baudelaire, en una descarga cualquiera de un jazz-latino de Barreto o Tito Puente. Incluso en algunas músicas de las nuevas juventudes norteamericanas y europeas aparecen movimientos de resistencia a la “cárcel del alma”, y esto no entendido a la manera de Platón, sino a la manera que han establecido los organismos de control de los grandes inversionistas, como las instituciones financieras, productivas, educativas que enmarcan y parame-trizan al sujeto y la práctica musical.

Son las diversas formas de educación o de normatización impuestas a un individuo las que moldean su personalidad en una subjetividad fundante, por decirlo así, disciplinada. Permite integrar en una misma persona el sujeto de enunciación, que está en función de una realidad mental otorgada, impuesta, y el sujeto de enunciado, es decir, un sujeto atrapado en enunciados conformes con una realidad dominante (Deleuze y Guattari, 1988). De tal forma, entre uno y otro se da lo que se conoce como el proceso de subjetivación, esto es, una individuación colectiva o particular disciplinada.

Así, la subjetivación funciona en un entorno social profundamente mimético, lo cual permite la vigencia de agenciamientos colectivos instituidos en una organización de poder. Por otro lado, no obstante que en el espacio social se institucionalicen ciertos sentidos plegados en un *habitus*, de igual forma se dan luchas de sentidos y reacciones ante las lógicas y símbolos hegemónicos. Estas luchas son disputas de significados que permiten producir en el mismo espacio social una disonancia cognitiva, que a manera de nuevos sentidos practicados crean nuevas formas de percibir las subjetividades socializadas. Estamos hablando de las subjetividades disonantes que crea sentidos subjetivos disonantes.

En acto no de figuración sino de ejecutantes de una realidad histórica, han aparecido otras miradas de la realidad en las posturas musicales

de los sujetos, lejos de metodologías para hacer música; lejos de aquellas que proporcionan sonoridades constantes, homogéneas, iguales, se convierten hoy en desafío del sujeto subjetivado con metódicas en constructo a partir de sus pasiones, sus miedos, sus compromisos, responsabilidades e incertidumbres y acompañados con instrumentos invisibilizados por Occidente, como la quena, la marimba, el arpa, las maracas y el bongó. La expresión sonora es otra, muchas veces disonante, atravesada, no-contigua. Pero es que así es la vida, no igual, ni democrática, ni libertaria; está llena de lubricidades, de incontinencias y de otros caminos (recovecos), que también hay que abordar para acontecer, para sembrar otras realidades con ensoñaciones anti-paradigmáticas, con otras estéticas que afloran en el sujeto desde lo más íntimo.

¿Maestra vida? Educación como práctica estética

En la educación los aspectos esenciales para el desarrollo del ser social tienen en la música un aliado fundamental que va unido al proceso acontecimental y de aprendizaje. Por ser una manifestación estética es espiritual, pero también es corporal y profundamente encarnada en la vida cotidiana. Al respecto Weber (1974) señala que la música le da al niño(a) un alimento que no está presente en el ejercicio físico, ni en el aprendizaje técnico o intelectual, y lo llena de una sensibilidad que estará presente a lo largo de su desarrollo como individuo. La música es un lenguaje al alcance de la gran mayoría de los sujetos, unos como consumidores, otros como creadores; básicamente porque es un sistema de signos, formatos y estructuras que permiten comunicar experiencias humanas y a lo cual no escapa nuestra ciudad y los sujetos que en ella se han socializado. Daniel Barenboim, al respecto afirma:

“Aun hoy la música ocupa el último lugar cuando pensamos en la educación. ¿Tiene realmente la música otra cualidad que la de ser agradable o emocionante de escuchar, algo que, a través de su mero poder y elocuencia, nos proporciona herramientas formidables con las que aliviar nuestra existencia y las tareas de la vida cotidiana? La música también nos da otra herramienta, más valiosa,

con la que aprender sobre nosotros mismos, sobre nuestra sociedad, sobre política; en resumen, sobre el ser humano” (Barenboim, 2008: 16).

La música a lo largo de la historia de la humanidad ha sido la voz no sólo de la memoria sino también de la identidad colectiva. Cuando se habla de la historia de la música, esta se reduce a la historia de la música en Occidente, sin tener en cuenta otro tipo de sociedades que se encuentran –o se las sitúa– por fuera del marco de las estructuras elitistas donde la música se presenta como arte, racionalizada a través de una esquemización tonal y matemática, en lo teórico y práctico, que regulariza y ordenan los sonidos. En cambio, todo aquello que esté por fuera de este orden teórico musical se categoriza como popular o folklórico: “(...) música del pueblo que se propaga de persona en persona por medio de su audición sin que se aprenda en una partitura” (Ardley, Perry: 1992) y a la oralidad como mecanismo de transmisión cultural e identitario.

En la salsa urbana, como en los diferentes movimientos musicales, “(...) se presenta el hecho que al escuchar cantar queremos cantar también y esto responde, evidentemente, a ese misterio que vemos en la música y que en el fondo (...) vemos también en el lenguaje” (Gadamer, 2005: 21), hecho con el cual la subjetividad se genera y se transforma, mediante un acto de educación/formación. No se trata en esta expresión musical de llegar al acuerdo, sino de entender qué quiere uno y qué quiere el otro, es decir, entablar “conversación viva”, diálogo, escucha y sonoridad.

“(…) examinemos las diferentes posibilidades que se presentan al iniciarse el sonido. Si nace del silencio absoluto, la música o bien interrumpe el silencio o bien surge de él. El sonido que interrumpe el silencio presenta una alteración de una situación existente, mientras que si surge de él es una alteración gradual de la situación existente” (Barenboim, 2008:18-19)

Y esto, en la *práctica salsera* de las audiciones musicales, es clave, pues es ahí, en el silencio, en donde se propicia la escucha y el sujeto consigue entrar en diálogo con el tema musical, lo cual produce la alteridad del sujeto.

La acción de escuchar que exige la música popular, a diferencia de la música culta o de elite, no sólo es la escucha, ya que no hay música

popular (particularmente la salsa urbana) sin cuerpo entero; ella no es sólo oído, es cuerpo estetizado que en el éxtasis de líricas, sonidos y otros educa de otra manera, lo cual nos indica cómo ello nos lleva a conocernos a nosotros mismos, a crear identidad en el sujeto, a estar dispuestos a comprender la opinión del otro, que por cierto no es la propia. Esto se convierte en acto de educación y de civilidad. En palabras de Morin (2006), es el reconocimiento de la tolerancia como la posibilidad del respeto del otro en la escucha del otro, y escuchar al otro es “nutrirse de opiniones diversas y antagónicas”, respetando las opiniones opuestas a las propias.

Por lo tanto, debemos pretender espacios abiertos para la educación, desmitificar el concepto de aula como recinto cerrado, desmitificar la educación como un proceso formal, puesto que cualquier espacio donde se prodigue la dialogicidad y la incertidumbre, es propicio para un encuentro vivo de identidad, tal como se nos muestra en las prácticas que envuelve la salsa urbana o, denominadas por nosotros *prácticas salseras*, lo cual sirve también como espacio de reflexión sobre la necesidad de realidades que devienen en conciencia, en responsabilidad social y ethopolítica del sujeto en el aquí y el ahora, con la pretensión de alcanzar ese “sentir-se” en dimensión planetaria para lograr nuevos paradigmas de sociedad, los que se convierten en retos de la educación a manera de nuevas apuestas.

Un ejemplo de las *prácticas salseras* en Cali como espacio de reflexión sobre la necesidad de realidades que devienen en conciencia, en responsabilidad social y ethopolítica del sujeto en el aquí y el ahora, nos lo hace evidente el crítico caleño e historiógrafo de salsa, Walter Magaña en su texto *Memorias de la Salsa*, cuando nos comenta sobre las “charlas didácticas para melómanos” realizadas en la sede de la Cámara de Comercio del barrio Obrero, “(...) con el objeto primordial de impulsar los valores musicales de la zona, además de rescatar la riquísima cultura musical del barrio” (Magaña, 2008: 5). Como lo propone Castoriadis: “(...) sólo habrá transformación social radical, nueva sociedad, sociedad autónoma, en y por una nueva conciencia his-

tórica, que implica a la vez una restauración del valor de la tradición y otra actitud frente a esta tradición, otra articulación entre esta y las tareas del presente/porvenir” (Castoriadis, 2008: 34).

Abordar, entonces, la articulación de “intenciones” manifiestas en los discursos musicales de la salsa urbana, que proporcionan nuevas representaciones de realidades ciudadanas a partir de un principio de negociación de diferentes significantes (es decir, abordar la expresión de la salsa urbana como “formas otras”, según Walls (2004: 338) de educar⁵, en tanto que la formación del sujeto está en su devenir del acontecer cotidiano y no necesariamente en el dispositivo educacional formal, es situarnos en Morin (2006) y su concepto de religación, puesto que se hace imperativa la existencia de la disyunción como forma de encarnar el mal y en la medida que exista éste será necesario el encuentro, el acto del reconocimiento de la otredad, la importancia de la dialógica y la apertura al prójimo como presente de formación, como comúnmente se encuentra en la vida de barrio y que a manera de crónica lo expresan las canciones de la salsa urbana.

“Y es que la música es el mejor instrumento que existe tanto para ligar y hacer amigos o buscar parejas, como para plantar cara a los demás y marcar la distancia frente a ellos para mantenerlos a raya gritándoles aquí estoy yo, qué pasa, estos son los míos, aquí estamos nosotros” (Gil, 2001:141).

Estas son nuestras nuevas-otras posibilidades, que no sólo están manifiestas en la estética del lenguaje musical de la salsa urbana, en tanto que

“El lenguaje tiene un doble rol. Por un lado el de generar las realidades propias del acoplamiento estructural social humano, que incluye entre otros el fenómeno de las identidades personales de cada uno; y, por otro lado, el de constituir la dinámica recursiva del acoplamiento estructural social que produce la reflexividad que da lugar al acto de mirar con una perspectiva más abarcadora, al acto de salirse, de lo que hasta el momento era invisible o inamovible; permitiendo ver que como humanos solo tenemos el mundo que creamos con otros” (Maturana, 1996: 106).

5. En Santiago de Cali existe en la actualidad la escuela de teatro “Delirio”, ícono de la ciudad que educa a jóvenes desde “formas otras”, no convencionales.

También se encuentran en las estéticas de expresiones como la del ropaje o dimensión de la proxémica, como lo escópico y otros metalinguajes como el del silencio de los “hemo” (Mandoki, 2006). Occidente y el capitalismo han pretendido universalizarnos, pero en nosotros está la potencia de no permitirlo, en tanto que incorporemos nuestra civilidad, nuestra acción social en actos etho-políticos, como el negro y el indio incorporan su estética musical en “el baile de los que sobran”, para permitirnos revoluciones, cambios y disonancias con lenguajes líquidos y gaseosos, con metódicas de ecoautobioindagación que convocan movilizaciones con nuevos lenguajes para realizar nuevas realidades con sujetos de “individuaciones de segundo grado” (Virno, 2001: 19)

Bibliografía

- ARDLEY, Perry (1992). *A music learning theory for newborn and young children*. Chicago: GIA Publications.
- BARENBOIM, Daniel (2008). *El sonido es vida. El poder de la música*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- CASTORIADIS, Cornelius (2008). *Ventana al caos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*. Buenos Aires: Clacso.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (1998). *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la posmodernidad*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- DELEUZE, Gilles (1997). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques (1972). *El monologismo del otro*. España: Editorial Manantial.
- ESCOBAR, Arturo (2002). “Globalización, desarrollo y modernidad”, En: *Corporación Región*. Medellín: Ed. Planeación, Participación y Desarrollo.
- GADAMER, Hans-Georg (2005). *Lenguaje y música. Escuchar y comprender*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GIL, C. Enrique (2001). *Nacidos para cambiar, cómo construimos nuestras biografías*. Madrid: Editorial Taurus.
- LYOTARD, Jean Francois (1964). *¿Por qué desear? Cuatro conferencias dadas a los estudiantes de propedéutica en la Sorbona*, (Octubre- noviembre), Paris. www.philosophia.cl/biblioteca/lyotrd
- MAFFESOLI, Michel (2007). *En el crisol de las apariencias*. México: Siglo XXI.
- MANDOKI, Katya (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. México: Siglo XXI.
- MAGAÑA, Walter (2008). *Memorias de la salsa*. Santiago de Cali: Cámara de Comercio.
- MATURANA, Humberto (1996). *El árbol del conocimiento*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- MORIN, Edgar (1998). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- MORIN, Edgar (2006). *El método 6*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PONTY, Merleau (1997). *Fenomenología de la percepción*. México: FCE.
- SANTANA A., Sergio (1992). *¿Qué es la salsa? Buscando la melodía*. Medellín: Ediciones Salsa y Cultura.
- SCHUTZ, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós.
- ULLOA, Alejandro. (2008). *Documento borrador. Prefacio, Cali y su otra historia cultural*.
- WEBER, Max (1974). “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”. En: *Economía y Sociedad*. Tomo II. México: FCE.