



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Cali

con Acreditación
Institucional
de Alta Calidad
por **8** años

**BAILES POPULARES:
ESPACIOS Y PRÁCTICAS INTERCULTURALES EN DOS BAILADEROS DEL
BARRIO OBRERO DE CALI**

JULIA DÍAZ SANTA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN DERECHOS HUMANOS Y CULTURA DE PAZ
SANTIAGO DE CALI, 20 DE FEBRERO DE 2018

BAILES POPULARES:
ESPACIOS Y PRÁCTICAS INTERCULTURALES EN DOS BAILADEROS DEL
BARRIO OBRERO DE CALI

JULIA DÍAZ SANTA

DIRECTOR: JAMES CUENCA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN DERECHOS HUMANOS Y CULTURA DE PAZ
SANTIAGO DE CALI, 20 DE FEBRERO DE 2018

ARTICULO 23 de la Resolución No. 13 del 6 de Julio de 1946, del Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana.

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de Tesis. Solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque las Tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la Verdad y la Justicia”.

Nota de Aceptación



JAMES CUENCA
Director Trabajo de Grado



VÍCTOR MARTÍNEZ
Evaluador



RAÚL FERNANDO NÚÑEZ
Evaluador

Santiago de Cali, 16 de febrero de 2018

Agradecimientos

Al corazón de mi madre, que bombea de amor y baile. Al valor en la danza de Camilo. A mis hermanos y hermanas, amigos y maestros, por la cadencia de nuestros días juntos. A la música en los pensamientos de mi padre. A todos los que ponen el cuerpo para el baile en Cali y a quienes dejan sus registros para la memoria. A Jaime, por un espacio que permite sembrar sueños. A quienes en la Pontificia Universidad Javeriana nutren estas reflexiones.

A Mauricio, la barra brava de este documento.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 El objeto de investigación.....	2
1.2 Objetivos	5
1.3 Estado del arte: la música y el baile, en clave de interculturalidad	8
1.4 ¿Por qué estudiar el papel de la música y los bailes populares en el encuentro de personas diversas en Cali?	13
2. MARCO TEÓRICO.....	18
2.1 Interculturalidad, interculturalismo, comunicación intercultural.....	18
2.2 Competencias comunicativas.....	21
2.3 Lo popular como gozo y como subalterno	22
2.4 Baile, música popular e Identidad	26
2.5 El barrio, escenario cultural	28
2.6 Cultura de paz.....	29
3. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	31
3.1 Tipo de Investigación	31
3.2 Participantes.....	32
3.3 Instrumentos	34
3.4 Análisis de resultados	35
4. RESULTADOS.....	38
4.1 El baile como escenario de comunicación: interculturalidad en dos esquinas del barrio obrero	38
4.1.1 La Matraca, salón de baile en el siglo XXI	38
4.1.1.1 Historia de La Matraca: la tienda de abarrotes que se volvió salón.....	41
4.1.1.2 Fiesta en casa y con la luz prendida	48
4.1.1.3 Una diversa y numerosa familia	50
4.1.1.4 Prácticas colectivas: todos por su nombre.....	52
4.1.2 El chorrillo antillano: invención de la nostalgia	56
4.1.2.1 Don Miguel: historia y melodía popular en Cali	56
4.1.2.2 Un espacio de película.....	59
4.1.2.3 Prácticas colectivas: aquí el que baila gana	63
4.2 Movimientos y gestos, competencias comunicativas en el baile popular.....	65
4.2.1 Tango en La Matraca: aprender el abrazo.....	67
4.2.2 El baile de la vida	70
4.2.3 Bolero: baile de emociones	71
5. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES.....	75
6. REFERENCIAS	82

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Edades, sexo, niveles educativos.....	33
Tabla 2. Objetivos y categorías de análisis	36

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Ubicación del barrio Obrero en la ciudad de Cali Cali. Mapas del 2007. Archivo Proyecto Cartografías. Grupo Comunicación UAO. Pavía (2009)	7
Figura 2. Fotografía Ariel Arango. Diseño Gráfico: Camilo Díaz	39
Figura 3. Fotografía Ariel Arango.....	43
Figura 4. Tangos a la Obra.....	44
Figura 5. Los Reyes del Tango en La Matraca. Foto: Aymer Álvarez.....	45
Figura 6. Fotografía: Julia Díaz Santa. Teatro Jorge Isaacs, 2014.	46
Figura 7. La Matraca 53° Aniversario	48
Figura 8. Fotografías: Ariel Arango. 2016.....	60
Figura 9. Fotografías: Ariel Arango. 2016.....	63

1. INTRODUCCIÓN

Como proyecto de tesis de la maestría de Derechos Humanos y Cultura de Paz, esta investigación asume el reto de analizar de manera acotada la relación entre baile, músicas populares y comunicación intercultural, en clave de su aporte o no a la construcción de una cultura de paz en una ciudad como Cali.

A través del siguiente texto veremos como el contexto urbano brinda elementos de pertinencia para este estudio, tomando en cuenta que Cali es caracterizada como una urbe diversa culturalmente y que a su vez ha vivido procesos históricos de desigualdad socioeconómica y de violencia. Paralelo a esto, ha sido identificada a nivel local, nacional e internacional como una ciudad celebrativa, en la que los bailes y las músicas populares, como puede ser la salsa, no sólo han sido las expresiones artísticas de sus habitantes sino que son elementos centrales que han moldeado las emociones y la vida misma de estos.

Valga la pena decir que las inquietudes que se cristalizan a través de esta investigación empezaron a tomar forma desde hace un poco más de quince años. Durante ese periodo estuve observando y haciendo parte de diferentes prácticas y escenarios en el Barrio Obrero de Cali, con el fin de identificar narrativas y tipos de interacciones humanas alrededor de las músicas y los bailes populares, desde la comunicación social. Esto, a su vez, como parte de una experiencia de vida que me llevó a ese territorio, a través de las búsquedas pedagógicas, sociales y artísticas de mi madre Leyda Santa, gestora, difusora cultural y maestra en la danza del tango, con énfasis en la tangoterapia. Proceso del cual también hace parte mi hermano Camilo Díaz, quien por más de 15 años ejerció como docente de Tango en Buenos Aires, Argentina y quien hoy en día realiza procesos pedagógicos en diferentes centros de salud y educativos en Cali y el Valle del Cauca, como la Pontificia Universidad Javeriana y la Fundación Párkinson de Colombia.

De este largo período existen artículos de prensa propios que fueron publicados en medios locales, registros fotográficos y asimismo existen algunas anotaciones personales que aún tienen vigencia.

A su vez, la base narrativa del proyecto musical transmedia “La Mambanegra”, de la cual fui co creadora, surgió como parte de dicha investigación. En este proyecto, participé de manera creativa en la construcción de una ficción que tiene como personaje central a un hombre que nace en Cali en 1900, vive algunas escenas claves en la historia de la música latina y en los años cuarenta tiene algunas experiencias en el Barrio Obrero de Cali.

Algunos documentos, observaciones y registros históricos recogidos en los procesos señalados lograron nutrir el tema de la presente investigación. Así como mi estudio de la danza, que ocupó casi veinte años de mi vida. No obstante, los nuevos insumos, hallazgos y entrevistas realizadas en el último año, son la base fundamental de este trabajo.

1.1 El objeto de investigación

La diversidad cultural supone retos para la vida de quienes comparten escenarios urbanos. Cali ha sido diversa desde su fundación el 5 de julio de 1536, pues justamente fue una ciudad que nació del resultado de un proceso de mestizaje que unió diferentes etnias. Precisamente, la diversidad cultural en la capital vallecaucana está, en primera medida, ligada a las oleadas migratorias desde mediados del siglo XX. Una de las causas por lo cual es considerada como la ciudad con mayor densidad de población afrodescendiente en Colombia, y una de las de mayor densidad de esta población en Latinoamérica (Urrea, 2005).

A su vez, Cali ha sido históricamente una ciudad desigual. Las condiciones socioeconómicas de sus habitantes han estado marcadas por una profunda diferencia en cuanto a acceso a servicios y al nivel de ingresos de sus habitantes; y eso, desemboca en la conformación de diversos grupos sociales con profundas desigualdades entre ellos. Esto lo sustenta Ulloa (2009) quien afirma que Cali ha estado conformada:

en su mayoría por sectores subalternos (mestizos, negros y mulatos que han formado una base social plebeya). Desde los tiempos coloniales y siguiendo con el modernismo las élites dominantes (el español blanco de ayer, el criollo su heredero, los nuevos amos de hoy); han hecho invisible el aporte fundamental de la población afro descendiente a la configuración cultural de la región y de Cali; esta forma de negación hace parte de una posición política sostenida desde los tiempos de la conquista hasta hoy (p. 88).

Estas diferencias, inciden en los hábitos, los gustos, las costumbres, las relaciones, los códigos, es decir, en la cultura de las personas que los comparten y por ende marca la conformación de grupos culturales diversos. Remitiéndonos a cifras actuales, observando el coeficiente de Gini a 2015 señalado por el Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas (2005)¹, Cali se ubica en la novena posición de desigualdad social entre las ciudades principales con un indicador 0,478. Después de Quibdó (0,528), Riohacha (0,522), Bogotá (0,498), Popayán (0,496), Florencia (0,493), Medellín (0,489), Pasto (0,489) y Armenia (0,485).

Ante este panorama, el tema de los retos para buscar una gestión de esa diversidad o interculturalidad desde lo estructural es clave, e incluye buscar vías de superación de las causas actuales de la desigualdad económica. Igualmente, moderar las manifestaciones de esa desigualdad desde lo simbólico es importante en dicha gestión de lo plural. Esto, a favor de la construcción de una cultura de paz en la urbe, apelando a conceptos articulados como convivencia e integración social, y generando prácticas que estimulen la no estigmatización del otro y la superación de la segregación social.

Teniendo en cuenta que la diversidad per sé no conlleva problemas de integración o de identidad cultural pero la desigualdad sí, los retos de convivencia, integración social, de no estigmatización del otro y de la disminución de la hipocresía social pueden estar a la orden del día.

Para dar un ejemplo, podemos remitirnos a la controversia generada por las fotos publicadas en una revista internacional en el 2011, en la que aparecen, en primer plano, cuatro mujeres blancas y adineradas de Cali -cuatro generaciones de la familia Zarzur-, mientras en un segundo plano posan dos empleadas afrocolombianas uniformadas, que cargan bandejas de plata sin mirar a las cámaras. La imagen en sí misma y la reacción de rechazo que suscitó, hablan de las profundas diferencias sociales en la ciudad y las problemáticas que generan entre una parte de la población hoy en día.

Este rechazo puede ser explicado a partir del planteamiento de Walzer (1998), quien afirma que es más probable que se acepten las diferencias culturales cuando el perfil social de

¹ Indicador que entre más cercano a 1 significa “perfecta desigualdad”.

todos los grupos es más o menos el mismo. En tal sentido, la clave del éxito en los regímenes de tolerancia sea proceder a la reducción de las jerarquías en el conjunto social.

Ahora bien, se puede hacer aquí una pausa y decir que la cultura, en el presente trabajo, es un concepto ligado no a lo estático, sino a lo dinámico, lo cambiante y, por ende, cuando se piensa en la interculturalidad de grupos socialmente diversos se piensa en los modos cambiantes que trazan su relación. Justamente, frente al esencialismo cultural que ve a las culturas como totalidades estáticas y cerradas, Benhabib (2006) sugiere que las culturas deben abordarse como

prácticas humanas complejas de significación y representación, de organización y atribución, divididas internamente por relatos en conflicto. Las culturas se crean a partir de diálogos complejos con otras culturas. La complejidad interna y el carácter controvertido es algo inherente a toda cultura (p. 30).

Para la autora, el conflicto, la controversia, el diálogo es algo taxativo de las culturas y, por lo tanto, pensar en su integración, supone considerarlas de tal manera y no de otra. “La política de la identidad y la política de la diferencia se ven afectadas por la paradoja de querer preservar la pureza de lo impuro, la inmutabilidad de lo histórico y el carácter fundamental de lo contingente” (Benhabib, 2006, p. 37).

Un segundo factor que es clave en el objeto de esta investigación, sumado a que Cali es una ciudad históricamente diversa y desigual, es que ella es también una urbe en la que los escenarios de fiesta, baile y celebración alrededor de las músicas populares, tienen un espacio importante en lo cotidiano de sus habitantes, de manera fundamental la música salsa.

Existen referentes que nos cuentan como antes de que dejara de ser una aldea esclavista en el siglo XIX, la fiesta ha estado presente en el territorio en el que se asienta Cali.

En ese entonces, la severa moralidad católica cohabitaba y reñía con las formas y bailes de los “negros” y los “mulatos” que de alguna manera rompían lo establecido por las costumbres parroquiales (Vázquez, 2012).

Divertimento que con la llegada de la luz eléctrica no sólo se consolidó en Cali sino que tomó un nuevo rumbo, de acuerdo a lo expresado por Castañeda (2015), sobre la vida

nocturna de Cali entre 1910 y 1930. Según argumenta el autor, es en ese período que una gran cantidad de lugares y actividades de esparcimiento invitaban a “trasnochar a propios y extraños bajo la promesa de esparcimiento y diversión” (Castañeda, 2015, p. 57).

Estas prácticas se masificaron y consolidaron en los años setenta con la proliferación de la salsa y de los nuevos espacios y prácticas que suscitó. El emblema de “Cali, la Capital Mundial de la Salsa”, como lo afirma Cataño (2010) rápidamente se extendió y posicionó sobre las últimas décadas del siglo XX.

Si los bailes y los escenarios de fiesta ocupan un lugar importante en la vida de los habitantes de una urbe como Cali, su función social es un objeto substancial de estudio a la hora de pensar en la manera como estas prácticas favorecen espacios de reconocimiento social entre personas que provienen de diferentes niveles socioeconómicos, considerando, como ya se dijo, que Cali es una ciudad étnicamente diversa y con profundas desigualdades sociales. En tal sentido es que en la presente investigación se propone responder a la siguiente pregunta:

¿Qué experiencias de comunicación intercultural se viven alrededor de las músicas populares en dos bailaderos del Barrio Obrero de Cali? La interculturalidad entendida como un componente sobre el cual trabajar a la hora de contribuir a la construcción de una cultura de paz.

1.2 Objetivos

Objetivo General

Analizar la función que tiene el baile en la comunicación intercultural de personas que asisten a dos bailaderos del Barrio Obrero de Cali.

Objetivos específicos

- Conocer los imaginarios que tienen visitantes asiduos a la Matraca y el Chorrillo Antillano, sean o no habitantes del Barrio Obrero, sobre el baile en Cali y en el barrio.
- Analizar la función que tienen los bailaderos como escenarios para el encuentro intercultural a través de las músicas populares en el Barrio Obrero.

- Caracterizar competencias comunicativas que se desarrollan en el ejercicio de los bailes populares en contextos interculturales.

Valdría aclarar, en ese sentido, por qué escoger El Barrio Obrero y no otro. Por un lado, como lo dije, existe un lazo emotivo que me impulsa a buscar nuevos significados y sentidos a una historia personal vinculada a ese territorio. Por otro lado, por el hecho de que dicho barrio ha sido, desde hace varias décadas, un escenario en donde existen espacios vitales de convergencia y articulación de personas de distintas realidades socioculturales y nacionalidades, justamente alrededor de la fiesta, la memoria musical y de los bailes tradicionales populares que se practican en la capital vallecaucana. Esta dinámica es la que se constituye en el objeto de estudio de esta investigación.

Por lo tanto, abordar las experiencias interculturales que se presentan alrededor de estas manifestaciones simbólicas de lo tradicional popular, más que un problema de nostalgia, responde a la búsqueda de otros significados articulados a estas prácticas, que por su carácter lúdico y creativo pueden cumplir una función aglutinante, de cohesión social, de dignificación del individuo, de construcción de identidad, fortalecimiento del tejido social para la construcción de paz y el sentido de pertenencia en una ciudad, como vimos, fragmentada y con grandes diferencias sociales.

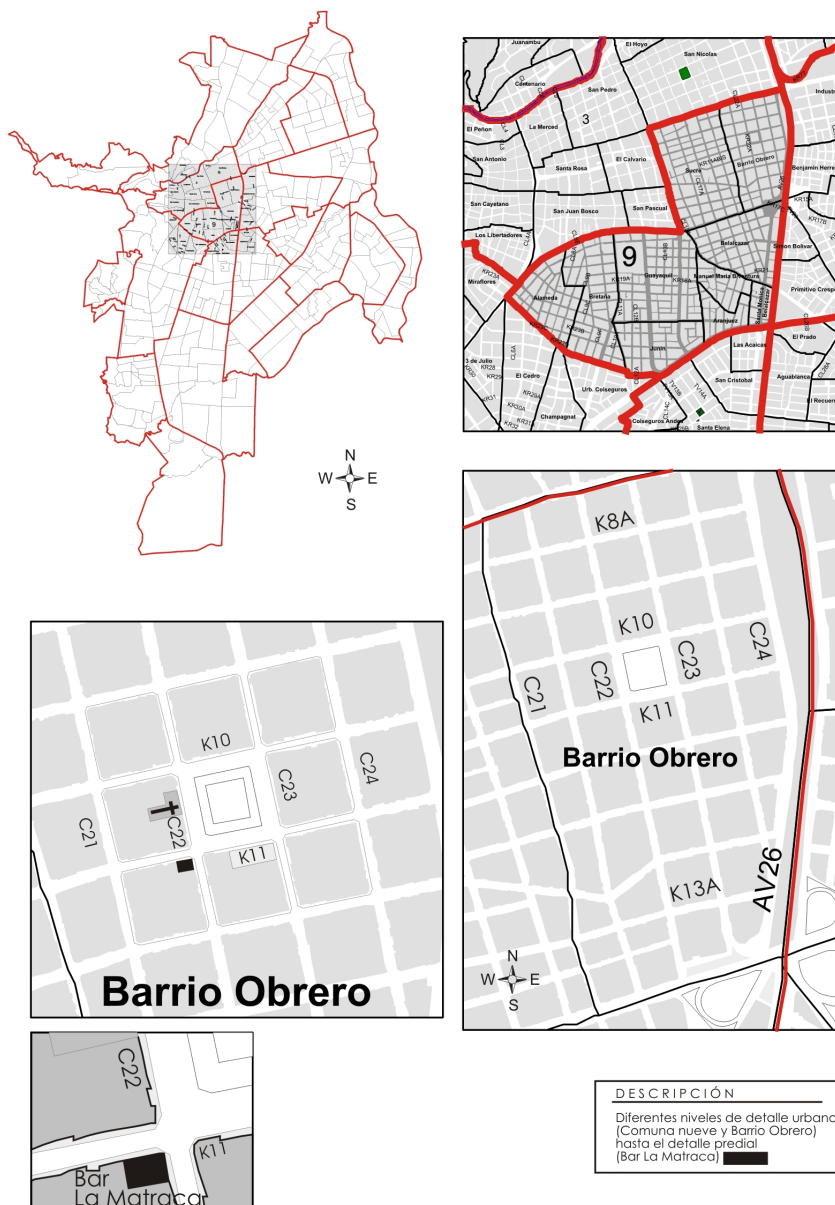
En este punto cabe resaltar que El Barrio Obrero de Cali, comprendido entre las calles 25 y 21 con carreras 10 y 15, tiene su centro en el Parque Eloy Alfaro o del Barrio Obrero, considerado por el Departamento Administrativo de Planeación Municipal como bien inmueble de interés cultural de Santiago de Cali, ubicado específicamente entre las Calles 10 y 11 con Carreras 22A y 23. Este barrio pertenece a la Comuna 9 del municipio, con una población de 101.177 habitantes, la cual no registra índice en área construida en equipamiento de recreación (Expediente Municipal, de seguimiento y evaluación al Planes de Ordenamiento Territorial, 2014).

El barrio Obrero delimita con los barrios Sucre y El Calvario, puntos críticos en los que se evidencia una compleja problemática económica y social, con habitantes de calle, alto consumo de drogas, prostitución, desplazados por la violencia, microtráfico, en coexistencia con familias raizales, comerciantes e instituciones sociales.

A pesar de que muchos caleños de otros sectores de la ciudad no conocen El Obrero y

lo califican como peligroso, hoy, habitantes de la ciudad, de Colombia y del mundo, frecuentan y desarrollan vínculos estrechos con el barrio, debido a la existencia de algunos espacios de baile como el *Chorrito Antillano* y el *Centro Cultural La Matraca*, entre otros, que son los dos lugares centrales de la presente investigación.

Figura 1. Ubicación del barrio Obrero en la ciudad de Cali Cali. Mapas del 2007. Archivo Proyecto Cartografías. Grupo Comunicación UAO. Pavía (2009)



1.3 Estado del arte: la música y el baile, en clave de interculturalidad

Distintas investigaciones coinciden en que la música y el baile son elementos importantes en el estudio y el análisis de las problemáticas sociales. De acuerdo con Pavía (2006, p. 26) “La música ha sido abordada como representación social, como acción simbólica, como institución difusa o estructura de relaciones no normalizadas y como práctica colectiva”.

Más allá de la música y el baile como fenómenos sociales, encontramos específicamente el tema del rol de la música y el baile en clave de interculturalidad. En este punto la literatura encontrada es a su vez diversa, tal como lo manifiesta Llano (2015), quien en su investigación doctoral hace referencia al estudio de Reyes-Schramm (1975) “The role of music in the interaction of black americans and hispanos in New York City’s East Harlem”. Según expresa la autora en dicho trabajo planteado desde la etnomusicología, se estudian diferentes problemáticas de los habitantes del East Harlem de Nueva York, conocido también como *El Barrio* o el *Spanish Harlem*: un lugar multiétnico que se referencia como clave en el nacimiento de la música salsa.

A través de la manera en la que sus habitantes ven y usan la música, concretamente tomando como fuente de datos las agrupaciones musicales, Reyes-Schramm se propone identificar los problemas planteados por la comunidad de East Harlem (tanto los específicos a ellos como los que comparten con otras comunidades urbanas), para tenerlos como directivas de un método que pueda servir para la comprensión de las comunidades alrededor del mundo (Llano, 2015, p. 10).

Asimismo, las potencialidades de esas mediaciones semióticas de las músicas y bailes populares, son relevantes en cuanto a que su carácter lúdico y creativo puede cumplir una función aglutinante o de cohesión social y, a su vez, favorecer la construcción de las identidades. Según Pavía (2009)

la música como objeto de estudio, participa en la relación entre las dinámicas de organización de las estructuras sociales y la organización simbólica de las sociedades. Es decir, que la música está involucrada en la construcción de lo social y juega un papel importante en la comprensión de las sociedades complejas (p. 7).

Pavía (2006) argumenta que la pertinencia del estudio de la música subyace de la comprensión de los procesos culturales en los que participan las grandes mayorías urbanas y particularmente, los efectos de estos procesos históricos de desarrollo del capitalismo en los individuos y grupos sociales que definen su lugar social, con base en las formas de vida que sugieren los usos de la música y las prácticas musicales populares (p. 8).

No obstante, la investigación desarrollada en el presente trabajo más que ahondar en la constitución de la identidad salsera en Cali o al posicionamiento de Cali como ciudad salsera o rumbera, pretende describir cómo las distintas músicas y los bailes populares en algunos puntos de la ciudad, son a la vez espacios y prácticas de mediación de las relaciones entre personas de diferentes realidades socio culturales y, en algunos casos, también de diferentes nacionalidades. En este sentido, el trabajo de Llano (2015) se vuelve fundamental porque en él la autora “no busca inferir cómo se constituye una Barcelona latina, o la constitución de la identidad latina en Barcelona, sino precisamente describir cómo la música latina media las relaciones entre los latinos y los españoles en esta ciudad” (p. 12).

Claro está que ella aborda las relaciones de identidad entre latinoamericanos y españoles. Investigación consistió en un estudio cualitativo que identificó tensiones entre los procesos de homogenización de la salsa por parte de los *no latinos* y procesos de reafirmación de la diferencia por parte de los *latinos*, en Barcelona. Llano (2015) describe cómo en los latinos en baile aparece más relacionado a un sentido emotivo e incluso asociado algunas veces a reivindicaciones políticas y sociales, mientras que para los españoles es una práctica asociada a una academia, un tipo de saber que remite a lo meramente dancístico. Señala a su vez que esto crea estandarización de técnicas y pasos de academia, reprimen la creatividad y la conexión cuerpo-sentimiento, es decir suprime la improvisación, que es vital a la hora de entablar una comunicación.

El presente trabajo, por su parte, ahonda en la descripción de las interacciones en una misma ciudad en la que- si bien también se da un encuentro de distintas nacionalidades en torno al baile y las músicas populares- el principal aspecto a analizar en estos escenarios del Barrio Obrero sería el del papel de la música y los bailes en la relación entre personas de

barrios populares con los visitantes asiduos y permanentes de otros barrios de la ciudad o del país que viven diferentes realidades sociales, culturales y económicas entre sí.

Al respecto es importante señalar el trabajo del antropólogo inglés Peter Wade, quien aborda el tema del multiculturalismo en relación con la música y las identidades, con una especial atención a las desigualdades de clase. Wade (2002), en su trabajo “Music, race and Nation. Música tropical in Colombia”, analiza el papel de la música tropical en las relaciones interculturales que se generan entre los emigrantes costeños negros y los cachacos y los paisas en Bogotá y Medellín. A lo largo de su trabajo Wade (2002) describe los inicios de la música costeña, y enfatiza en el rechazo y la adaptación de la música costeña y los costeños en general, en el interior de Colombia.

Un aspecto que resulta problemático aceptar del trabajo de Wade es la matriz explicativa que propone en la relación música y violencia. En esta matriz, las “Músicas Costeñas” están asociadas a la alegría o la paz, y lo que él denomina las “músicas provincianas” del interior están relacionadas con “La Violencia”:

Lo cierto es que la Violencia tenía ciertas expresiones literarias pero es bien difícil detectar su impacto en la música popular y por su lado la música costeña, con su contenido de celebración, ciertamente desconoce este fenómeno. Tal vez la música de carrilera, nacida antes de los peores momentos de "La Violencia", constituya una reflexión parcial sobre el terror y el conflicto que desgarraron el campo colombiano en la década del 50: así lo sugieren su deuda profunda con la ranchera mexicana y el tango argentino, su asociación con estereotipos ligados a las cantinas provincianas del interior y su evidente obsesión con el amor desgraciado, la depresión y la tragedia. Se hace posible, entonces, establecer una conexión entre esta música provinciana del interior y una experiencia directa de violencia, en tanto que la música costeña tal vez refleje un escapismo urbano que solazaba con el crecimiento económico del período, le daba la espalda al conflicto interno y se proyectaba hacia un mañana brillante con raíces en una moralidad comunitaria y pacífica (Wade, 2002, pp. 180-81).

Son varios los interrogantes que se pueden hacer a este planteamiento; por ejemplo: ¿necesariamente el *movimiento* y el *gesto* en el baile corresponden a la narrativa de las canciones? ¿Bailamos *violentamente* cuando un tango o una ranchera nos cuentan episodios

que aluden a algún tipo violencia? En este punto es importante hacer referencia a Carozzi (2011) quien señala que el baile, las canciones y las acciones de los espectadores enuncian mensajes que normalmente están divorciados entre sí en otro tipo de contextos. Si bien las letras aluden en muchas ocasiones a temas desgarradores y depresivos, los movimientos de los danzantes pueden estar cargados de otros significados que no aluden literalmente a esa violencia sino a algo completamente contrario, lo que contradice completamente el planteamiento de Wade.

Siguiendo a Farnell (2008), Carozzi (2011) sostiene que es posible ver el movimiento como un recurso para producir significados que a la vez puede ser imaginativo y metafórico, si se aborda al ser humano en tanto agente corporizado que tiene la capacidad de realizar actos significantes a través de actos de habla y por medio de la acción. Tratando de unificar dos conceptos que se han abordado de manera separada como son mente y cuerpo y negando que solamente hay “una mente que piensa y un cuerpo que experimenta”, Carozzi (2011) plantea que Farnell (2008) enfrenta el desafío propuesto por Giddens como uno de los asuntos centrales de la teoría social contemporánea: el conectar lo que se dice con lo que se hace.

A diferencia del trabajo de Wade, Cataño (2010) hace un análisis de las representaciones sociales del Barrio en clave de salsa. Este trabajo es pertinente no solo por su cercanía geográfica a nuestro objeto de estudio sino porque señala cómo las políticas macroeconómicas centralistas ocasionaron grandes problemas de desigualdad e inequidad en la región y a su vez tuvieron profundas implicaciones simbólicas manifiestas en las “mestizas prácticas culturales locales”.

Dando relevancia al hecho de que las músicas populares que se tomaron Cali provienen de otras regiones como Cuba, Nueva York y Puerto Rico y observando la ausencia del desarrollo, la grabación y masificación de músicas afro locales, Cataño (2010) a su vez aborda el concepto de *transculturalidad*, para señalar que históricamente ha estado ausente de la identidad oficial en Cali. Haciendo un análisis de un fragmento del libro *Qué viva la música*, de Andrés Caicedo...

El pueblo de Cali rechaza

a los Graduados, los Hispanos

y demás cultores del “Sonido Paisa”,
 hecho a la medida de la burguesía
 y de su vulgaridad. Porque no se trata
 de “Sufrir me tocó a mí en esta vida”,
 sino de “Agúzate que te están velando”.

¡¡ Viva el sentimiento afro-cubano!!

¡¡ Viva Puerto Rico libre!!

Ricardo Ray nos hace falta.

Fragmento de ¡Que viva la música!

de Andrés Caicedo

Señala que desde la identificación con representaciones mestizas e imaginarios territoriales externos (lo afrocubano)

se plantearía una crítica a la invisibilización de la cultura afrodescendiente local, y a la dependencia político-administrativa (Puerto Rico libre) de un centro de gobierno sentido como ajeno en una región más cercana al imaginario del Caribe que al de los fríos andes bogotanos (Cataño, 2010, p. 69).

Para Cataño (2010), así mismo, la imposibilidad de conciliar las diferencias culturales en el Valle del Cauca habría traído como consecuencia la negación de la variedad musical regional (bambucos, pasillos, chirimías, currulaos, etc.), y la desincentivación de la creatividad y la producción en la localidad. La ausencia de una “música propia” “aumentaba aún más el aislamiento de la región y de la ciudad del resto del territorio nacional, en un país en donde, como explica Waxer (2002b, pp. 36-37), “regional identities are strongly articulated by musical style and other cultural practices, in ways that are closely tied to struggles over economic and political control of the nation”

Esto es relevante para esta investigación en cuanto muchas de las músicas populares que se escuchan en los bailaderos del Barrio Obrero, nacieron en otros países latinoamericanos pero se viven como propias. Este aspecto plantea un diálogo intercultural

previo, a través de dicha música que, como señala Cataño (2010), parece haberse popularizado de una manera más artesanal, menos sistemática y comenzando no precisamente por Cali sino por Buenaventura, como principal puerto marítimo nacional. Muchos ritmos llegaron a Cali desde la década de 1920 y hasta la mitad del siglo, a través de discos grabados por la RCA Víctor y Columbia, se difundieron por las nacientes emisoras radiales en Cali y circularon gracias también en parte a los navegantes que llegaban a Buenaventura (Waxer, 2002).

Si bien los bailaderos y las músicas que se abordarán en el presente trabajo no se suscriben únicamente a la salsa², es importante observarlos como un proceso de “constante (re) significación urbana y a la vez de mutua penetración y afección trans-territorial (Nueva York, San Juan, Cali, Panamá, Caracas, Guayaquil, Lima, etc.)” (p. 74). Cataño (2010).

Esta articulación entre “la materialidad local y la virtualidad global” (Cataño, 2010), también expresa las distintas posibilidades y limitaciones que una ciudad como Cali le ofrece a aquellas expresiones culturales populares.

“Las dinámicas de producción cultural en los años setenta son muestra de la manera en que las músicas se relacionan con diferentes culturas y clases sociales (Frith, 1987) y señalan ciertas conexiones entre etnicidad, clase y sonido, lo que plantea otra forma de leer el tema en ese periodo. De igual forma, indican que la dinámica de producción cultural estaba relacionada con las pocas posibilidades que ofrecía la ciudad en términos de recursos tecnológicos para la grabación y difusión de las músicas populares” Cano (2017, p.175).

1.4 ¿Por qué estudiar el papel de la música y los bailes populares en el encuentro de personas diversas en Cali?

Como se ha dicho, múltiples investigaciones han abordado el tema de la música y el baile como mediadores de las relaciones interculturales de grupos diferenciados en contextos urbanos. Ahora bien, ¿por qué abordar la interculturalidad es pertinente, en el marco de un trabajo de grado de una maestría en Derechos Humanos y Cultura de Paz? Precisamente, porque dicho concepto (interculturalidad) es clave en el estudio y la aplicación del último

² Sino que se abren a un sinnúmero de ritmos como el tango, el fox, la milonga, el vals criollo, el bolero, el mambo, entre otros, que aún están vigentes para los bailadores visitantes o propios del barrio

componente: la construcción de una cultura de paz en distintos escenarios, sean estos urbanos o rurales.

La relación existente entre interculturalidad y la construcción de una cultura de paz se da justamente ante la pertinencia del estudio de la primera en el escenario de los conflictos que pueden generarse, o se generan, ante los retos que suponen la diversidad y la identidad: como vimos en el apartado en donde se explicó el objeto de estudio. Giménez (2009) entiende la interculturalidad como las relaciones entre distintos grupos culturales y al interculturalismo como un modelo de gestión de esa diversidad cultural, es decir un diálogo entre culturas que se tramita pacíficamente, de una convivencia en la diversidad con unos principios de igualdad, diferencia e interacción positiva. El interculturalismo, de tal modo, se plantea entonces como la respuesta y forma de la transformación positiva de dichos conflictos, entendiendo positiva como no violenta.

Así mismo, para comprender el encuentro de personas y grupos culturales diferentes alrededor del baile, es importante retomar el concepto de pluralismo cultural que, según Giménez (2009) “afirma no únicamente lo diferente sino también lo común, promueve una praxis generadora de igualdad, libertad e interacción positiva en las relaciones entre sujetos individuales o colectivos culturalmente diferenciados” (Giménez, 2009, p. 32).

Justamente, estos conceptos se encuentran en las definiciones que encontramos de cultura de paz. En el proyecto transdisciplinario de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 1998) se lee que:

Una cultura de paz está basada en los principios enunciados en la Carta de las Naciones Unidas y en el respeto de los derechos humanos, la democracia y la tolerancia, la promoción del desarrollo, la educación para la paz, la libre circulación de información y la mayor participación de la mujer como enfoque integral para prevenir la violencia y los conflictos, y que se realicen actividades encaminadas a crear condiciones propicias para el establecimiento de la paz y su consolidación.

Ahora, todo este abordaje se da en un contexto como Cali, ciudad en la que la desigualdad y la violencia ha sido un elemento constitutivo de la vida cotidiana de sus habitantes. Desde mediados del siglo XX afectada por la Violencia política, atravesada por el fenómeno del narcotráfico en la década de los ochenta y noventa, y afectada por la violencia

urbana actual, Cali ha afrontado múltiples oleadas de violencia que han acrecentado sus problemas sociales como la segregación racial y la desigualdad social. Según Urrea y Quintín (2000), los discursos de seguridad que se tomaron la ciudad, para contrarrestar la violencia, comenzaron producir procesos de exclusión social que hicieron más evidente la división centro-periferia:

Esto supone integrar analíticamente los contextos de desigualdad/ pobreza relativa con segregación espacial afectados por componentes de racismo en una ciudad mestiza como Cali, comunes a otras ciudades de América Latina y de otras sociedades, al impacto acelerador que la dinámica societal en su conjunto, la ausencia del Estado como regulador del orden social, el incremento del conflicto armado y sobre todo, el papel del narcotráfico, han tenido sobre los componentes “más urbanos” (Urrea y Quintín, 2000, pp. 35-36).

Ante estos retos y volviendo a los planteamientos del interculturalismo, que resalta la importancia de identificar las convergencias entre los grupos humanos a favor de la igualdad y la convivencia, es que se hace pertinente abordar la observación de espacios en los cuales se deben descubrir dichas coincidencias, si bien no estructurales, al menos desde lo simbólico. Las fiestas, alrededor de la música y el baile, algunas veces, no necesariamente siempre juegan este rol.

Esto lo señala Wade (2000), cuando dice que

la música, y en particular el baile, se presta a procesos de incorporación y transformación de la identidad, o como explica Escalona (2010: 37), la fiesta y el baile hacen posible encontrarse con la alteridad, no solo con la externa sino con la que nos habita (p. 210).

Desde los medios masivos, que a su vez han reproducido la música y el baile como referentes de la cultura popular, Monsiváis (2000) señala que tanto la televisión como la radio juegan un papel destacado en la generación de propuestas de comportamiento y entretenimiento que serán centrales en la constitución de las imágenes que los latinoamericanos tienen de sí mismos: sus formas de amar, de gestionar los problemas, de expresarse, etc.

Es decir, inferimos que no sólo la música y el baile son expresiones de la cultura sino que la cultura se forma y se transforma por los discursos y gestos de sus narrativas, sus canciones y sus bailes. Por eso es necesario reflexionar sobre estos elementos: qué experiencias de convergencia entre grupos humanos se generan alrededor de ellos o, por el contrario, qué experiencias de divergencia suscitan. Sobre la incidencia de lo cultural en la vida de las urbes Frith (2003) sostiene que:

No es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético (p. 187).

Todo esto lo resume el autor en una frase que parece contundente para el presente trabajo: “La música popular no representa valores sino que los encarna” (Frith, 2003, p. 198).

En el informe de la UNESCO (1998), se lee que la celebración de ‘Festivales, Fiestas y Ferias’ genera diversos impactos, por ejemplo: contribuir a incrementar el arraigo y la identidad de los ciudadanos, generar en el corto plazo actividad económica (ingresos y empleos), en el largo plazo generar un ambiente más tolerante, diverso y una mejor imagen para las ciudades que las pueden situar en el mercado turístico internacional. Así mismo, “todos estos impactos pueden y deben ser medidos para estimular la dinámica de este tipo de festividades y, más generalmente, favorecer actividades innovadoras y creativas basadas en la cultura. El uso estratégico de los recursos culturales aporta impactos positivos sobre la generación de riqueza en un territorio”.

Pero más allá del aporte de la cultura a los indicadores económicos -es decir, del fortalecimiento de una industria cultural que revierte en beneficios de sostenibilidad financiera de los ciudadanos- los pequeños escenarios de encuentro de culturas diversas pueden ser abordados micro sociológicamente en busca de pistas que nos lleven a identificar nuevas potencialidades para la transformación profunda de los conflictos sociales, en todas las escalas.

Ahora bien, cabe resaltar que desde ningún punto se pretende argumentar o describir que los bailes populares son el único componente para la construcción de una cultura de paz

en la urbe, dejando por fuera las necesarias transformaciones estructurales y la reducción de la violencia directa, componentes imprescindibles en la construcción de una sociedad democrática y pacífica. No obstante, dichas experiencias de diálogo entre diferentes, este hallazgo de convergencias y divergencias que se dan en los escenarios festivos urbanos y que no están ancladas directamente al conflicto armado y político, por pequeñas que parezcan, son muy pertinentes a la hora de pensar en clave de construcción de una cultura de paz.

2. MARCO TEÓRICO

En el estudio de experiencias de comunicación intercultural alrededor de las músicas populares en dos bailaderos del Barrio Obrero de Cali, hemos abordado diversos autores que nos brindan un marco de referencia teórico:

2.1 Interculturalidad, interculturalismo, comunicación intercultural

Giménez (2009) define interculturalidad como las relaciones entre distintos grupos culturales y al interculturalismo como un modelo de gestión de esa diversidad cultural, es decir un diálogo entre culturas que se tramita pacíficamente, de una convivencia en la diversidad con unos principios de igualdad, diferencia e interacción positiva. En dicha definición, Giménez (2009) nos da una definición sintetizada del interculturalismo en la que subraya la importancia de identificar las convergencias entre los grupos humanos a favor de la igualdad y la convivencia.

Como lo señala Llano (2015), la interculturalidad y el interculturalismo hacen parte de un campo de conceptos entre los que se cuentan pluralismo cultural y multiculturalismo. Y es precisamente Giménez (2009) quien considera que el multiculturalismo y el interculturalismo son modalidades dentro del paradigma de pluralismo cultural “y hay entre ellos relación de complementariedad crítica”.

En su tipología de modelos sociopolíticos ante la diversidad socio cultural, Giménez (2009) señala dos grandes campos: Exclusión e Inclusión. Dentro de la *exclusión*, sitúa la discriminación del otro (trato desigual) en el marco legal y social, es decir, a través de leyes y prácticas discriminatorias. Así mismo, la segregación del otro, en lo espacial e institucional, a través de guettos residenciales, delimitación de espacio público, guetos escolares o sanitarios y su eliminación: en lo cultural y físico, es decir, en términos de estigmatización, etnocidio o limpieza étnica.

El campo de la *inclusión*, lo especifica entre la *Homogenización*, que aborda de una manera crítica, desde la *Asimilación* y la *Fusión Cultural* (“melting post”). De manera más positiva desde la aceptación de la diversidad cultural, que señala como Pluralismo Cultural. Es en este último campo en el que se inscriben el Multiculturalismo y el Interculturalismo.

De acuerdo a su propuesta, el interculturalismo trasciende el multiculturalismo porque va más allá de una simple coexistencia y promueve el aprecio entre las diferentes culturas. Es decir, el multiculturalismo reconoce y tolera la diferencia. A su vez, el interculturalismo como modelo nos invita a no solamente tolerar sino que apela a un principio de interacción positiva. En últimas, sería un modelo que nos dice que justamente por el hecho de relacionarnos, nos enriquecemos. En resumen, Giménez (2009) nos invita a sintetizar las propuestas y matices de pluralismo cultural en un par de principios básicos que son guía para esta investigación: a) la igualdad en el trato, o no discriminación y b) el respeto a la diferencia.

Respecto al término de *comunicación intercultural*, Alsina (citado en Llano, 2015), señala que: “la comunicación intercultural ha existido siempre que dos personas, que se percibían a sí mismas como pertenecientes a culturas distintas, se han intentado comunicar” (p. 19). En ese sentido, y siguiendo a Llano (2015) es importante establecer como a través de las “experiencias de comunicación intercultural”, se presentan procesos de exclusión e inclusión.

Al respecto es importante reconocer, como lo señala Giménez (2009) que existe una “interculturalidad ingenua”, que no reconoce la asimetría. Por consiguiente, para que exista un aporte a la construcción de una cultura de paz, la interculturalidad debe pasar a un plano de reconocimiento de derechos para tender puentes. En tal sentido, según Giménez (2009) el interculturalismo no ignora el conflicto; lo reconoce cuando dos culturas o más entran en relación ya que los valores de cada una pueden entrar en tensión que no es necesariamente pernicioso: lo importante es aprender a aprovechar las virtudes de lo conflictivo.

Según Panikar (2006, p. 44) la interculturalidad requiere una apertura al otro y es de central importancia “el pensar simbólico, que no es objetivo ni subjetivo, sino esencialmente dialogal. (...) Hay una vía media entre el absolutismo y el relativismo cultural”. Para el autor, la filosofía intercultural intenta seguir este camino medio y su método es el diálogo como apertura al otro.

Haciendo una analogía del lenguaje verbal que aborda Panikar (2006) con el lenguaje corporal, el baile como práctica termina siendo, en los escenarios observados durante este trabajo investigativo, un lenguaje común que permite una conversación de cuerpos que le es

común a todos, independientemente de su procedencia socioeconómica, étnica o religiosa. Ellos comparten los códigos históricos de cada ritmo, los significantes, los gestos y también sus significados.

Panikar (2006) señala cinco momentos desde un punto de vista cultural que se pueden distinguir en el encuentro de diferentes culturas: a) aislamiento e ignorancia, b) indiferencia y desprecio, c) condena y conquista, d) coexistencia y comunicación, e) convergencia y diálogo. En principio, estos momentos nos dan una base para el análisis para ver qué tipo de interacción se generan en los espacios a estudiar.

Cabe reiterar el hecho de que coincidimos con el autor con que el diálogo es constitutivo del hombre y que no es un simple instrumento para lograr un fin, pues los sujetos son seres dialogales, no son individuos aislados (Panikar, 2006). Esto concuerda con lo que expone Alsina (citado en Llano (2015): “La comunicación intercultural ha existido siempre que dos personas, que se percibían a sí mismas como pertenecientes a culturas distintas, se han intentado comunicar” (p. 32).

Por tanto, hacer referencia a la comunicación intercultural no es remitirse a un modelo de comunicación específica entre dos o más individuos o grupos de culturales diferenciados. Con él se está haciendo mención al acto espontáneo, que puede ser observado a la luz de su relación o no con actitudes, narrativas y gestos de exclusión o inclusión social.

En este sentido es importante retomar la diferencia que Mandoki (2006) establece entre comunicación estética y comunicación desde la estética. Para la autora, la comunicación estética, desde el nivel semántico, tienen como caso prototípico las manifestaciones artísticas. Ya que, como señala Pierce (1897) citado por Mandoki (2006), por medio del arte alguien comunica a alguien su sensibilidad respecto a algo en cierto contenido. Asimismo, define estética de la comunicación, desde el nivel sintáctico, como los “aspectos estéticos que están en juego en cualquier proceso de comunicación como el ritmo, la expresividad, la destreza, la armonía”.

Siguiendo esta diferenciación, se puede afirmar que en cuanto a comunicación estética, el baile y la música como manifestaciones artísticas, comunican una sensibilidad al espectador. Asimismo, como estética de la comunicación tienden puentes entre dos o más sujetos con una forma y una estructura dada para la transmisión del mensaje (Mandoki,

2006). Para Mandoki (2006) toda cultura y toda comunidad no solo se basan en la comunicación: son la comunicación.

2.2 Competencias comunicativas

Como en el tercer objetivo queremos observar algunas competencias comunicativas que se ponen en práctica o no en el ejercicio de los bailes populares en contextos interculturales, veremos qué entendemos por competencia. En una segunda acepción, que se aparta del ámbito de disputa o contienda, la Real Academia de la Lengua la define como pericia, aptitud o idoneidad para hacer algo o intervenir en un asunto determinado. Designación que utilizaremos en el presente trabajo.

Según Ruiz y Chaux (2005) a la luz de su relación con el concepto de realización, ésta no tiene valor únicamente en función del tipo de acción que se realiza sino que tiene un componente de reflexión que prefigura, antecede, recrea, interpreta u orienta la acción.

La competencia comunicativa, como tal, tiene como principal propósito resolver los interrogantes relacionados con las condiciones requeridas para propiciar el entendimiento entre las personas:

Como quiera que las competencias únicamente pueden hacerse visibles en formas perceptibles de manifestación, esto es, en su virtud de fenómenos de realización, estas propuestas teóricas tropiezan con problemas especiales de medición. (...) Sin duda alguna, es una gran simplificación considerar que los juicios morales son una medida de la competencia y que las acciones morales una medida de la realización (Habermas, 2000, p. 218).

Es frente a esto que Ruiz y Chaux (2005) expresan que toda competencia tiene carácter cognitivo y social, ya que no necesariamente poseer una competencia hace que siempre se quiera o se pueda aplicar. En ese sentido, es de vital importancia que la persona la ejerza, tome conciencia de ella y los otros la puedan reconocer y corroborar.

En tal sentido, la competencia comunicativa, según Ruiz y Chaux (2005) se puede entender como la capacidad del sujeto de acceder a una realidad simbólica compartida, esto es, de actuar socialmente, de participar en sistemas de interacción y de enfrentar y solucionar problemas interpersonales. Esto sería de vital importancia en el desarrollo de acciones

ciudadanas que tomen en cuenta la inclusión y la integración social. Es decir, en el desarrollo de competencias ciudadanas, entendidas como un conjunto de capacidades y habilidades cognitivas, emocionales y comunicativas relacionadas con conocimientos básicos que orienta moral y políticamente estas acciones ciudadanas.

Para mencionar algunas competencias comunicativas que propician el encuentro intercultural, encontramos principalmente el saber escuchar a los demás, es decir, la escucha activa y a su vez la asertividad. “La asertividad es una tercera vía alternativa por medio de las personas pueden ponerle freno a la ofensa sin tener que recurrir a la agresión”. Ruiz y Chaux (2005).

Toda vez que vivir en una sociedad democrática requiere comunicarse con otro de maneras efectivas, se entiende que el desarrollo de competencias comunicativas, no limitadas al lenguaje verbal, permite “negociar significados, expresar nuestros intereses y reconocer los de los demás, valorar los desacuerdos, establecer compromisos y construir acuerdos”. Ruiz y Chaux (2005).

A la luz de esta investigación, por lo tanto podrían simplemente esbozarse la posibilidad de que estas competencias puedan ser o no pertinentes más allá de ese espacio y momento de fiesta. Es decir, si tal como lo proyecta Dinzel (1994), existen posibilidades de aplicar estas prácticas enlazadas metafóricamente en una pedagogía sobre el ejercicio cotidiano de la ciudadanía. No de cualquier tipo de ciudadanía, sino de una basada, precisamente, en el concepto de inclusión, cuando ésta responde a un proyecto democrático o justamente al modelo planteado por el interculturalismo.

“Entre más competentes seamos para comunicarnos con los demás, más probable es que podamos interactuar de manera constructiva, pacífica y democrática”. Ruiz y Chaux (2005).

2.3 Lo popular como gozo y como subalterno

Para adentrarnos en las músicas populares presentes hoy en el Barrio Obrero de Cali, es preciso entrar a delimitar qué se entiende por cultura popular en el marco de la presente investigación.

Lo anterior sin perder de vista, por supuesto, que la investigación se da en un marco de análisis de experiencias de comunicación intercultural en grupos marcados por diferencias socioeconómicas más que étnicas.

Uno de los autores que aborda el concepto de cultura popular es Gramsci (1986) quien al referirse al canto popular señala que: “lo que distingue al canto popular en el cuadro de una nación y de su cultura, no es el hecho artístico, ni el origen histórico, sino su modo de concebir el mundo y la vida, en contraste con la sociedad oficial” (p. 245).

Para Gramsci (2011) lo popular se define principalmente como un ámbito de tensión entre sectores en pugna por la constante disputa de sentidos y significaciones de la realidad. Asimismo, como tensión entre los sectores hegemónicos y subalternos en la estructura socioeconómica y cultural de una sociedad.

Para Gramsci (1986), sólo en las concepciones del mundo y la vida, en contraste con un discurso hegemónico de lo que él denomina la sociedad oficial, se podría encontrar la “colectividad” del canto popular y del pueblo mismo. Lo popular, por consiguiente, remite a un imaginario social compartido que en su contexto histórico integraría a campesinos, obreros e intelectuales pequeños burgueses. Esto incluye las resistencias históricas que se crean a partir de las estructuras sociales, económicas y culturales que separan y estratifican la sociedad, creando líneas divisorias y excluyentes entre dominados y dominantes.

Esta idea se sustenta a su vez con García (1990), quien reconoce que en un sentido histórico lo popular es lo excluido, aquellos que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado,

los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos "legítimos"; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, "incapaces" de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos (p. 191).

Esta perspectiva es clave en este trabajo porque permite asumir la cultura como un campo dinámico, no estático, que no se puede definir o congelar porque está en constante construcción y reinterpretación. Por tal razón una de las claves para el análisis es asentir con que las prácticas culturales y los sistemas simbólicos de lo popular no son homogéneos.

La trampa que a menudo impide aprehender lo popular, y problematizarlo, consiste en darlo como una evidencia a priori por razones éticas o políticas: ¿quién va a discutir la forma de ser del pueblo, o a dudar de su existencia? (García, 1990, p. 193).

Igualmente, y como lo señala Gramsci (1986, p. 245), hay que tener en cuenta que “el pueblo mismo no es una colectividad homogénea de cultura, y que presenta numerosas estratificaciones culturales, variadamente combinadas, que en su pureza no siempre pueden ser identificadas con determinadas colectividades históricas”.

Lo anterior es importante para revelar las tensiones desde los distintos abordajes que se anclan a diferentes ámbitos de las ciencias sociales en torno a lo popular, como se expuso al comienzo. Lo popular, pues,

no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos para los museos (a partir de los años veinte y los treinta), los comunicólogos para los medios masivos (desde los cincuenta), los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición (desde los setenta) (García, 1990, p. 193).

En el presente trabajo lo popular abarca lo tradicional en cuanto a experiencias vivas que cuentan con una histórica permanencia, y al mismo tiempo, lo masivo como elemento de identidad, precisamente por su permanencia en un tiempo considerable y a la vez por su diálogo con el presente. Por tal razón, de ninguna manera se abarca lo popular como conjunto de objetos, representaciones estáticas o bienes estables sino como caudal que conversa con un entorno social dinámico y actual: “en vez de una colección de objetos o de costumbres objetivadas. la tradición es pensada como "un mecanismo de selección, y aun de invención, proyectado hacia el pasado para legitimar el presente" (García, 1990, p. 193).

A su vez, se está de acuerdo con García (1987) cuando sostiene que lo popular no se remite a lo exclusivamente folclórico ni tampoco únicamente a lo masivo. Lo popular para el autor es un espacio fértil en el que es pertinente estudiar la estructura compleja de los procesos culturales.

En este sentido, el carácter popular del Barrio El Obrero de Cali, aunque no se reduce a su posición en la estructura social, sí se vincula a ésta. Tampoco se puede afirmar que él se define a partir de una lucha consciente contra la visión de los grupos hegemónicos de la

sociedad caleña; sin embargo, sí se opta por reconocer que en lo popular que define al barrio hay unas potencialidades transformadoras, como por ejemplo en las expresiones espontáneas de los cuerpos a través de los bailes y las músicas que fueron masivas en la primera mitad del siglo XX y que hoy son asumidas como tradicionales (tango, fox, milonga, vals criollo, son cubano, salsa clásica, etc.) con las que se logra renunciar, aunque sea momentáneamente, al mandato que confiere lo popular a lo marginal, lo peligroso, lo delincuencial como ocurre frecuentemente por parte de los medios masivos de comunicación.

Asimismo, el concepto de lo popular en el Barrio El Obrero no se reduce a una concepción homogénea de la realidad, ya que comprende que las visiones del mundo son diversas y complejas al interior de un mismo contexto barrial. El carácter de popular en la vida cultural Barrio El Obrero de Cali lo da precisamente esta heterogeneidad, sus formas y fondos históricos que dialogan con el presente y crean nuevas potencialidades para la creación y la transformación, como se puede observar en varios de las propuestas culturales que lideran algunos de los bailaderos que ahí hacen presencia.

Monsiváis (2000) nos habla de una visión histórica de lo popular, la cual varía en ciertas décadas, que es muy pertinente para el presente trabajo. Para el autor, en el siglo XIX, “según el naturalismo, lo popular es sordidez, falta de control, olores insalvables, inmoralidad impuesta por los rasgos faciales y el color de la piel, animalización que es credo de la sobrevivencia” (p. 16).

Refiriéndose a los imaginarios que abundan en las novelas de primera mitad de siglo XX como el Realismo, Monsiváis (2000) plantea que el Pueblo sería lo típico.

En la práctica narrativa, el Pueblo es aquello que no puede evitar serlo, la suma de multitudes sin futuro concebible, el acervo de sentimentalismo, indefensión esencial y candor que hace las veces de sentido de la Historia y del Arte” (...) en los relatos, el Pueblo es por lo común la furia del mar en movimiento, y su huella notoria es el recomenzar infinito, adelantarse sin llegar nunca, evolucionar sin modificarse en lo mínimo (Monsiváis, 2000, p. 20).

Pero en la cronología que el autor propone, hay un quiebre durante la década de los 30 que viene a proponer una denominación de lo popular, y que domina el resto del siglo XX. Este concepto eliminaría las cargas opresivas de los conceptos gleba y plebe, y exalta las

comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos. Esta vez el cine, por su cuenta, modifica las versiones del Pueblo.

Dichos planteamientos de Monsiváis son pertinentes en la presente investigación en la medida que cuando nos referimos al concepto de popular estamos describiendo justamente un sistema de imágenes y formas expresivas que encubren sentidos, significados y simbologías claves para el análisis social. Tal es el caso de los bailes y las músicas populares que nutren la vida cotidiana de un barrio como El Obrero.

2.4 Baile, música popular e Identidad

El baile tiene dos acepciones en el presente trabajo: como espacio y práctica. Cuando decimos práctica estamos haciendo referencia a la acción de bailar, de mover el cuerpo. También estamos haciendo referencia al baile como espacio de festejo, en el que se reúnen varias personas para realizar la acción de bailar. Es la reunión que convoca a personas de diferentes realidades socioculturales alrededor del baile como acción, como práctica. La expresión “concédeme este baile”, remite al primero. La frase “vamos a un baile”, remite al segundo significado.

Es a esto que a lo que se refiere cuando se dice bailadero. Y más específicamente bailadero en Cali se definiría como un espacio en el que se privilegia especialmente el baile de pareja y en el que se baila una música en particular, que evoca otras épocas y músicas populares de comienzos del siglo XX hasta la década del 70. Esto por las características que los diferencian de otros establecimientos como discotecas, bares o tabernas.

En el presente estudio, los espacios y prácticas de estos bailes se viven alrededor de las músicas populares, es decir, son por ende bailes populares. Para definir baile popular nos remitimos a Sevilla (1998), quien referencia a Sachs (1994) para decir que es en el siglo XV cuando la danza popular y la danza cortesana se separan de una vez y para siempre.

Sevilla (1998, p. 223) señala que en el México virreinal se observa el desarrollo de dos herencias culturales básicas: “por un lado, la cultura hispana perteneciente a peninsulares y criollos y, por otro, la cultura de los indígenas, los negros y las castas”. Esta narrativa podría ser análoga del proceso vivido en un país como Colombia en donde las clases populares realizaban a su vez fiestas callejeras o festejos alejados de los lujosos bailes

realizados en grandes salones de los españoles y criollos. Tal como lo señala Castañeda (2015) para el caso de Cali entre 1910 y 1930.

Haciendo referencia a la música que se bailaba en ese entonces Sevilla (1998) nos dice que

dentro de este amplio repertorio resultó que varios de los jarabes más gustados del ‘populacho’, los cuales por cierto denotaban una fuerte influencia afroantillana, fueron prohibidos por la Inquisición desde mediados del siglo XVIII, hasta la segunda década del siglo XIX (p. 224).

Justamente, las músicas que se bailan en La Matraca y El Chorrillo, espacios analizados en la presente investigación, son las que se popularizaron a comienzos de siglo XX y que tienen una fuerte influencia africana, afroantillana, argentina y solo algunas, como el Fox, norteamericana: estas son vals criollo, tango, bolero, son, cumbia, entre otras. Esto da un contexto previo de cómo estas manifestaciones artísticas y culturales se asentaron de tal manera en Cali. Ciudad que recibió una fuerte influencia caribeña por un lado y argentina por otro, como hemos visto, gracias a su cercanía con el puerto marítimo de Buenaventura, por donde llegaba la música extranjera que se iba a distribuir por el interior del país.

Asimismo, las músicas populares serán definidas en contraposición a una música erudita, en su carácter urbano y masivo.

Al igual que en otros países latinoamericanos, aquí la música popular comenzó a desarrollarse desde el siglo XIX como una forma urbana, más o menos distinta de lo que sería una interpretación de la música rural en su contexto, existiendo también tradiciones consolidadas de música erudita en las ciudades (Wade, 2000, p. 33).

A su vez, Frith (2003) señala que la experiencia de la identidad describe un proceso social, una forma de interacción y un proceso estético, sin embargo son los aspectos estéticos los que “delatan una continuidad entre lo social, el grupo y el individuo” (Slobin citado en Frith, 2003, p. 186). Por lo que, respecto de la relación entre la música, grupos sociales y la individualidad habría que señalar que “no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización

particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético” (Frith, 2003, p. 187).

Frith (2003), al igual que Gramsci, afirma que la música popular no representa valores sino que los encarna y que la pregunta que deberíamos hacernos no es “qué revela la música popular sobre las personas que la tocan y la usan, sino cómo las crea como personas, como una red de identidades. [] pues la música popular no es popular porque refleja algo o articula auténticamente un tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra manera de entender qué es la «popularidad», y nos sitúa en el mundo social de un modo particular (Frith, 2003, p. 205).

2.5 El barrio, escenario cultural

El barrio no se reduce al espacio físico o geográfico, sino que se aborda como escenario de expresión cultural. Para Gravano (2008), lo barrial está enlazado al concepto de Gestión Social. Así, lo barrial se define desde su condición dinámica, cambiante. Es decir, afirma lo barrial como expresión de la cultura, en contraposición a una definición estática que pueda describirlo como algo detenido o estancado.

Si lo barrial se define como cultura, para Gravano (2008) no será una cultura como “modo de vida” al estilo antropológico clásico, ni como la ha enfocado el culturalismo ahistórico, sino como un horizonte simbólico que subyace en contextos diversos y que es capaz de reproducir, operar y transformar la vida de los habitantes.

Para Gravano (2008), entonces,

la cultura barrial desde su propiedad dinámica se enmarca dentro de las contradicciones principales y secundarias de la sociedad, es decir, abordada desde su “posición en la estructura socio-económica, como elemento contradictorio previo a todo conflicto manifiesto”. ¿Quiénes son hegemónicos y quienes subalternos? (p. 5).

Aquí es importante señalar que en el marco de la presente investigación, lo barrial es tomado como espacio en pugna por la producción de sentido, tal como lo señala este autor.

Para el caso de la idea de barrio en Latinoamérica, especialmente en Cali, Guerrero y Pérez (2015), en su investigación sobre el Barrio San Nicolás, abordan la relación entre las prácticas culturales y la transformación del territorio. Los autores, definen el barrio más allá

de una categoría de ordenamiento urbano, para circunscribirlo como un referente de socialización sujeto a cambios y redefiniciones.

Por ello acudimos a las manifestaciones sonoras como ese objeto que da cuenta de la cuestión. En los sonidos, voces y silencios del barrio hay un relato de su realidad que sabe integrar el espacio urbano con las prácticas culturales de sus habitantes. A partir de esto sabemos que el paisaje sonoro de una calle de San Nicolás es una línea de tiempo que nos enseña acerca de su historia, transiciones y expectativas (Guerrero y Pérez, 2015, p. 14).

Siguiendo a Gravano (2008), lo popular, en el marco de esta investigación, no se asocia a lo barrial, de una manera mecanicista sino como un elemento estructural y dialéctico. Se comprende que lo barrial, como cultura, no se limita a la experiencia de vivir en un barrio sino a la apropiación de los significados que contiene.

2.6 Cultura de paz

En el presente trabajo se abordará el concepto de cultura de paz no como una dimensión en la que las comunidades gozan de una ausencia de conflicto o mantenimiento del orden por ausencia de encuentro o de relación de los heterogéneos, sino precisamente como la interacción de esos diferentes, que complejiza las relaciones y las podría encaminar a una construcción conjunta y participativa de su realidad.

Esta definición implica que el conflicto, como lo señala Lederach (1996), es inherente a las interacciones humanas; más si el conflicto, según este autor, expresa una lucha entre dos o más partes interdependientes, para las cuales sus metas o intereses son incompatibles. Bien sea porque los recursos son escasos o porque uno de los dos interfiere en la consecución de las metas u objetivos del otro. Para abordar la interculturalidad desde la perspectiva de la cultura de paz, el conflicto no es considerado como algo negativo en sí mismo sino como una experiencia que puede ser transformadora y que afecta negativa o positivamente a la sociedad, tal como lo expone Galtung (2003).

Otra definición de Cultura de Paz la encontramos en el proyecto transdisciplinario de la UNESCO “Hacia una Cultura de Paz” (1998) en el que se lee: "Una cultura de paz está

basada en los principios enunciados en la Carta de las Naciones Unidas y en el respeto de los derechos humanos, la democracia y la tolerancia, la promoción del desarrollo, la educación para la paz, la libre circulación de información y la mayor participación de la mujer como enfoque integral para prevenir la violencia y los conflictos, y que se realicen actividades encaminadas a crear condiciones propicias para el establecimiento de la paz y su consolidación."

Ahora bien, Galtung (2003) nos señala dos versiones de la paz: una positiva y otra negativa. La paz positiva alude a un escenario de justicia que propicia el desarrollo, a través de la satisfacción de necesidades de seguridad, bienestar, libertad e identidad de los individuos. La paz negativa sería simplemente, la ausencia de un escenario de guerra.

Coincidimos entonces con las visiones de Galtung (2003), pues consideramos que no se podría hablar de escenario de paz mientras existan relaciones caracterizadas por el dominio y la desigualdad, siendo lo estructural y la gestión de las contradicciones sociales componentes indispensables a la hora de pensar en la transformación pacífica de los conflictos. No obstante, pensamos que los pequeños pasos en la construcción de una cultura de paz, pueden darse en el escenario simbólico, sin tener que esperar a un cambio total, en un solo momento, de la situación en todas las dimensiones.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS

3.1 Tipo de Investigación

El objetivo de esta investigación es conocer y analizar las experiencias de comunicación intercultural alrededor de las músicas populares en dos bailaderos del Barrio Obrero de Cali, como condición que propicia una cultura de paz. Para dar cumplimiento a este objetivo se abordó este trabajo desde la investigación cualitativa, tomando las herramientas del diseño etnográfico y documental, haciendo uso de técnicas como entrevista y la observación participante.

El enfoque metodológico elegido es cualitativo de carácter descriptivo, interpretativo, centrado en la construcción de sentidos a partir de entrevistas y documentos que den cuenta de las experiencias de comunicación intercultural alrededor de las músicas populares en dos bailaderos del Barrio Obrero de Cali.

Nos remitimos a Taylor y Bogdan (1987) quienes definen la metodología cualitativa como la recolección de datos descriptivos, es decir, las palabras y conductas de las personas que participan en la investigación. Para los autores, el tema en dicha metodología es el estudio fenomenológico de la vida social, toda vez que se quiere entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Esto sería importante pues son las personas del Barrio Obrero, barrios aledaños y visitantes asiduos, quienes a través de sus narrativas nos brindan una mirada que a su vez construye un sentido particular de la función de los bailes populares en dichos contextos.

Esto lo sustenta Jiménez-Domínguez (2000), cuando dice que los métodos cualitativos parten del supuesto básico de que el mundo social está construido de significados y símbolos. Para el autor, la intersubjetividad es una pieza clave en la investigación cualitativa, ya que sería vital para analizar los distintos significados sociales.

Tomando a Sevilla (1998), quien aborda los salones de baile como unos de los pocos espacios que ofrece la ciudad para el encuentro y la comunicación directa entre ciertos sectores de las clases populares, tanto La Matraca como el Chorrillo Antillano en Cali, serían escenarios en los cuales encontrar dichos sentidos y significados, como lugares de creación y reproducción de identidades urbanas.

En tal sentido, Sampieri (2014) nos dice que los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos. Según el autor, la acción indagatoria se mueve de manera dinámica en ambos sentidos: entre los hechos y su interpretación. Tal como es el caso de la presente investigación, pues a medida que se avanzó en la observación y se hicieron las entrevistas, se generaron distintas hipótesis que fueron exploradas con los entrevistados.

Ahora, en el apartado en el que se describe, en primera medida, los imaginarios históricos de Cali como ciudad diversa, desigual y a la vez celebrativa, se hizo una revisión documental que nos dio una secuencia de reflexiones y acontecimientos en los que se decantó la relación entre estos dos imaginarios marcados.

Esto sería un análisis documental, que Sandoval (1996), define como una estrategia de recolección de información que “constituye el punto de entrada al dominio o ámbito de investigación que se busca abordar” (p. 137), en este caso correspondería a las fuentes bibliográficas que dieron un panorama histórico y reflexivo de la ciudad y del Barrio Obrero de Cali.

3.2 Participantes

La investigación se sitúa en dos bailaderos que quedan en dos esquinas del Barrio Obrero de Cali, comprendido entre las calles 25 y 21 con carreras 10 y 15. Dichos espacios son cercanos al Parque Eloy Alfaro o del Barrio Obrero, considerado por el Departamento Administrativo de Planeación Municipal como bien inmueble de interés cultural de Santiago de Cali, ubicado entre las Calles 10 y 11 con Carreras 22A y 23. El Barrio pertenece a la Comuna 9 del municipio, con una población de 101.177 habitantes (Tomado del Expediente Municipal, de seguimiento y evaluación al POT 2014).

La población objeto de esta investigación, son habitantes del barrio obrero o barrios populares céntricos de la ciudad y visitantes de otros sectores de la ciudad, el país o el mundo, que sean asiduos de estos lugares. Por visitante asiduo, para el caso de La Matraca, entendemos personas que visitan el mismo frecuentemente (cada ocho, quince días o al menos una vez al mes) por un periodo aproximado de 10 años o más. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, asiduo, *dua*. viene del lat. *Assiduus*, y es un adjetivo que significa frecuente, puntual, perseverante.

Para el caso del Chorrillo antillano, que cuenta con siete años de creación, entendemos como visitantes asiduos, personas que habitan en distintos sectores sociales y culturales, populares o no, que visitan el mismo frecuentemente (cada ocho, quince días o al menos una vez al mes) por más de 5 años.

Para el desarrollo de este trabajo se contó con la participación de las siguientes personas para la realización de las entrevistas.

Tabla 1. *Edades, sexo, niveles educativos*

	LA MATRACA	ELCHORRITO
Visitantes asiduos que no son habitantes del Barrio Obrero o Barrio aledaños al centro de Cali	Leyda Santa Bacterióloga. Directora Cultural de La Matraca. Maestra de tango en Fundación Parkinson Colombia y directora de Vos y Yo Espacio Tango. 72 años. Educación Superior.	Ariel Arango Fotógrafo y realizador audiovisual. 26 años. Educación superior.
	Carolina Aristizabal Comunicadora Social Bailarina de tango 39 años. Educación Superior.	Andrea Ascuntar Psicóloga Bailadora 39 años Educación Superior.
	Camilo Díaz Santa Arquitecto. Maestro del Taller Tango de la Pontificia Universidad Javeriana Cali, en Fundación Parkinson Colombia y en Vos y Yo Espacio Tango. 42 años. Educación superior.	Mauricio Guerrero Sociólogo, docente universitario. 35 años. Educación Superior.
	Daniel Herrera y Guillermo Toro , estudiantes de pregrado de la Pontificia Universidad Javeriana. Veinte años.	Ana Acosta Directora de arte para Cine. 35 años Educación Superior.
	Jaime Parra Propietario y administrador de La Matraca Técnico bachiller 65 años	Miguel Ángel Giraldo Villa Propietario de El Chorrillo Antillano. Básica primaria. 67 años
Visitantes asiduos que son habitantes del barrio Obrero o barrios céntricos de Cali	Rubiela Ruiz "La Americana" Técnica y bachiller 75 años.	Doña Gladys Propietario de El Chorrillo Antillano. Básica primaria.

	60 años.
Ludivia Mejía 70 años Bachiller	“Tiko” Comerciante 57 años Bachiller.
Humberto “Pajarito” Primaria 75 años.	Jorge Franco Periodista de Pingüino Estéreo. 65 años.

3.3 Instrumentos

Las herramientas que se utilizaron dentro de la investigación fueron: la entrevista semiestructurada, la observación etnográfica y el análisis documental.

Como se ha dicho, el verdadero reto ha sido el que infiere Sevilla (1998) en su investigación *Los Salones de Baile: espacios de ritualización urbana*: “¿Cómo poder traducir en palabras un proceso que no se da a través de la verbalización? O dicho en otra forma, ¿Cómo conservar parte importante de la dimensión erótica y estética del baile en una reconstrucción analítica?”

La entrevista semiestructurada busca que el participante transmita de forma oral o escrita, su definición personal sobre la situación indagada. Se espera entonces que puedan emerger relaciones de sentido complejas, a través de estos discursos espontáneos. A través de esta técnica, se busca indagar sobre las experiencias de comunicación intercultural que se dan en el encuentro de personas de diferentes trayectorias socio culturales, alrededor de las músicas populares en tres bailaderos del Barrio Obrero de Cali.

Al respecto Bonilla y Rodríguez (1997), establece que la entrevista “es un instrumento muy útil para indagar un problema y comprenderlo tal como es conceptualizado e interpretado por los sujetos estudiados” (p. 93).

En este punto, las entrevistas y la observación participante nos aportaron a su vez relatos actuales que describen cómo habitantes y visitantes definen a Cali y al Barrio en relación con sus imaginarios. Cabe resaltar que la combinación de la entrevista y la

observación permitió confrontar lo expresado a través de las palabras con lo expresado a través del cuerpo en el baile.

Se realizaron diez y siete entrevistas semiestructuradas, 25 jornadas de observación participante y se analizaron documentos de prensa escogidos por su temática y abordaje de estos bailaderos o de la cultura de baile en el barrio. Se procedió a revisarlos, a través de titulares y otros artículos fueron proporcionados por los propietarios de los dos sitios y algunos de los visitantes asiduos que los guardan como recuerdos preciados. Asimismo se analizaron fuentes bibliográficas conceptuales.

Ahora, para analizar la función que tienen dichos bailaderos como escenarios para el encuentro intercultural en el Barrio Obrero, las entrevistas y la observación participante nos permitieron caracterizar y diferenciar estos dos bailaderos de otros lugares y celebraciones de la ciudad como eventos masivos, espectáculos, festividades o discotecas y su relación con un concepto importante acotado por Sevilla (1998): los salones de baile popular.

Las particularidades de estos recintos, en función de la igualdad en el trato, la no discriminación y el respeto a la diferencia en su interior, fueron decantadas en la observación y las entrevistas, considerando, por ejemplo el papel central de baile como objeto de reunión, el área destinada para las mesas y para el baile, la caracterización del público que asiste, los géneros de baile que se practican y el tipo de música que se escucha.

Por tanto, los instrumentos de observación participante y de entrevistas sirvieron para identificar aspectos de los bailes populares como prácticas que podrían aportar a una comunicación intercultural inclusiva, que aporta a la construcción de una cultura de paz, siguiendo las recomendaciones etnográficas que hace Carozzi (2011) en la que señala que las entrevistas y la observación participante permiten analizar la concordancia entre los discursos, letras de canciones y gestos, los que no siempre están en concordancia .

Generando una relación entre imagen y texto, las fotos sacadas durante la investigación y las imágenes de archivo encontradas sirvieron también como punto de análisis de gestos, luego traducidos en palabras.

3.4 Análisis de resultados

Los resultados se analizaron siguiente el modelo de propuesto por Sandoval (2002) y Taylor y Bogdan (1987) de organización, segmentación y correlación de la información obtenida a partir de las entrevistas. En un primer momento se hizo un trabajo de transcripción de las entrevistas, seguido se realizó la codificación teniendo en cuenta las categorías elaboradas; posteriormente, se revisó la codificación y se hicieron ajustes a algunas de las categorías considerando los criterios de pertinencia y no repetición de la información; finalmente se realizó el análisis final, teniendo en cuenta los objetivos de investigación.

En la siguiente tabla se presentan las diferentes categorías y subcategorías que se utilizaron en la presenta investigación.

Tabla 2. Objetivos y categorías de análisis

Objetivos	Categorías Primer nivel	Categorías Segundo nivel	Categorías Tercer nivel
Conocer los imaginarios que tienen visitantes asiduos a la Matraca y el Chorrillo Antillano, sean o no habitantes del Barrio Obrero, sobre el baile en Cali y en el barrio.	El baile como escenario de comunicación: interculturalidad en dos bailaderos del barrio obrero	Fiesta en casa y con la luz prendida Una diversa y numerosa familia Prácticas colectivas: aquí el que baila gana	
Analizar la función que tienen los bailaderos como escenarios para el encuentro intercultural a través de las músicas populares en el Barrio Obrero.	El baile como escenario de comunicación: interculturalidad en dos bailaderos del barrio obrero 57	La matraca, salón de baile en el siglo xxi El chorrillo antillano: invención de la nostalgia	Historia de La Matraca: la tienda de abarrotes que se volvió salón Prácticas colectivas: todos por su nombre Una diversa y numerosa familia Don Miguel: historia y melodía popular en Cali Un espacio de película Jubiloso jubilado
Identificar competencias comunicativas que se	Movimientos y gestos, competencias	Tango en La Matraca: aprender el abrazo El baile de la vida	

desarrollan en el
ejercicio de los bailes
populares en contextos
interculturales.

comunicativas en el
baile popular

Bolero: baile de
emociones

4 RESULTADOS

4.1 El baile como escenario de comunicación: interculturalidad en dos esquinas del barrio obrero

En el presente capítulo se hace un recorrido a través de su historia de los dos bailaderos seleccionados para esta investigación; una descripción y análisis de la disposición de sus espacios, descripciones de quienes asisten a estos espacios, y algunas de sus prácticas que incluyen, entre otros, códigos de vestuario. A su vez, observaremos cómo esto incide en la comunicación intercultural que se da en el interior de los mismos y cómo se relacionan o no con los principios básicos, señalados por Giménez (2009), que responden a una síntesis de las propuestas y matices de pluralismo cultural y que son guía para nuestro análisis: a) la igualdad en el trato, o no discriminación y b) el respeto a la diferencia.

A su vez, se presentan, en los testimonios y la observación participante, las actitudes o expresiones que aludan a algunos de los cinco momentos que, desde un punto de vista cultural, se pueden distinguir en el encuentro de diferentes culturas de acuerdo a Panikar (2006): a) aislamiento e ignorancia, b) indiferencia y desprecio, c) condena y conquista, d) coexistencia y comunicación, e) convergencia y diálogo.

4.1.1 La Matraca, salón de baile en el siglo XXI

La Matraca, hoy en día, evoca los salones de baile latinoamericanos de comienzos del siglo XX. Se encuentra situada en una casa con cien años de antigüedad, los mismos de don Arcesio Valencia, su cliente más antiguo que murió hace apenas dos años. Este espacio está iluminado para el baile, tiene sillas a los costados y bailadores engalanados que son observados cada noche desde las paredes por hitos de la música popular latinoamericana: Carlos Gardel, Santos Discépolo, Benny Moré, Daniel Santos y Lucho Bermúdez, entre otros.

Figura 2. Fotografía Aerial Arango. Diseño Gráfico: Camilo Díaz



¿Así eran los salones de baile a comienzos de siglo XX en Latinoamérica? En una visión histórica, Sevilla (1996) sostiene que el concepto arquitectónico del salón de baile es un producto de las cortes europeas del renacimiento que se traslada a América durante el virreinato: eran amplios y elegantes salones con un espacio grande central para los bailes cortesanos. Avanzando en la línea de tiempo que traza la autora para el caso de México, a principios del siglo pasado empezaron a surgir salones de baile en los pisos de los edificios ubicados en el centro de la ciudad y posteriormente, en la década de los veinte, comenzaron a construirse inmuebles especialmente diseñados para la práctica de los bailes de pareja.

En esa época, tanto en Cali como en México los espacios destinados para el baile se caracterizaban de acuerdo a las posibilidades socioeconómicas de quienes los habitaban:

existía un fuerte contraste entre los salones a los que sólo podían tener acceso los sectores más adinerados, por ejemplo el High Life Dancing Tea que se encontraba en San Ángel y aquellos a los cuales acudían los sectores populares, como el Azteca y el Tivolito (Sevilla, 1996, p. 35).

No obstante, a diferencia de México, en Cali no se ha encontrado una normativa jurídica que los determine como tal, con componentes diferenciados del resto de establecimientos para el baile. De acuerdo a Sevilla (1998), en 1944 el Departamento Federal mexicano elaboró un reglamento en el cual se decretaron las normas que desde entonces han

de regir su funcionamiento. En el artículo 2 de dicho reglamento elaborado en la década de los cuarenta se lee que:

Se entiende por Salón de Baile, el que se destina para que concurran personas con el objeto principalmente de dedicarse a bailar. Se diferencia de los “cafés cantantes” o “cabarets”, en que no podrá tener servicios de restorán ni bebidas embriagantes y en que no está obligado a presentar espectáculos para distraer la concurrencia (Reglamento del Departamento Federal Mexicano, 1944).

Para esos comienzos del siglo XX en el caso de Cali, en los sectores populares, encontramos salones de baile que responden a algunas de estas características de la ciudad, pero con la diferencia de que sí se daba venta de licor y no necesariamente había música en vivo. Al respecto Leyda Santa, directora cultural de La Matraca señala que:

“Antes de que llegara la salsa, en los años 40 y 50 en Cali habían salones de baile en los que se bailaban ritmos antillanos, bolero, fox, pasodoble, mambo y otros ritmos argentinos como tango y milonga, por mencionar algunos. Recuerdo ahora el salón La Carreta, El Costeñita, al que iba mucho mi papá en los años 50; la Terraza Belalcázar. Se caracterizaba por los ritmos argentinos. También estaba El Grill, Meriland Club y muchos más. Se vendía aguardiente en esos sitios” (Entrevista realizada a Leyda Santa el día 16 de septiembre de 2017 en su casa).

Para la segunda mitad del siglo XX, en los sectores populares se difundieron espacios de baile en los que no se vendía licor. Se llamaron Bailes de Cuota.

“Después, con mi hermana hicimos muchos bailes de cuota en el barrio Breñaña, donde vivíamos. Se cobraba la entrada y era en la sala de la casa, de día. Con eso hicimos un ahorro y nos fuimos a la excursión del colegio, fue en la década del sesenta”, señala Leyda Santa.

¿Se puede decir entonces que en pleno siglo XXI, La Matraca, como lo dice su publicidad, es un salón de baile? De acuerdo a lo dispuesto por Sevilla (1998) y a otros elementos encontrados en la observación, se puede decir que en el contexto e historia caleña, sí lo es. Lo que la caracterizaría como tal serían, por una parte, la disposición arquitectónica del espacio, que incluiría la iluminación, el tipo de música que se baila y otras prácticas

menores como códigos de vestuario. Por otra, el alto valor simbólico que tiene para los asistentes, el ambiente familiar y la importancia de enaltecer la tradición.

¿Qué importancia tiene esto para el análisis del tipo de comunicación que se genera en su espacio? Eso intentaremos responder a lo largo del siguiente capítulo.

4.1.1.1 Historia de La Matraca: la tienda de abarrotes que se volvió salón

En 1964, don Clímaco Parra abrió un pequeño granero en la esquina del parque Eloy Alfaro en Cali, más conocido como parque del Barrio Obrero. Había llegado hacía unos años con su familia desde Manizález, era hijo de Pedro Luis Parra y Aura Tulia Restrepo, quienes llegaron a Cali huyendo de La Violencia.

De acuerdo a lo que cuenta su hermano Jaime Parra, actual propietario, Clímaco amenizaba su labor en la tienda de abarrotes poniendo música en un viejo tocadiscos de 78 revoluciones, marca Garra. Tenía una amplia colección de música y los clientes disfrutaban comprar en el granero y escuchar sobretodo tangos, milongas, boleros, fox, valeses, pasodobles, y otros ritmos latinoamericanos de comienzos del siglo XX.

Desde ese entonces, ese establecimiento, ubicado en esa esquina, se llama La Matraca.

“Un cliente le puso así a Clímaco, porque el tocadiscos no sonaba muy bien y sonaba duro”, señala Jaime, 53 años después. “En esa época las casas pues eran totalmente casi todas de bahareque o sea casas de las antiguas y las calles eran sin pavimentar y la diez era una sola vía hacia abajo y por aquí pasaban subían los buses cuando no habían esos puentes de allí, esto era totalmente antiguo todo, todo, todo, casas viejas todas, de puro bahareque”, cuenta Jaime. (Entrevista realizada a Jaime Parra el día 25 de septiembre de 2017 en La Matraca).

Para aquel momento no había espacio para el baile, sino para unas ocho mesas que se sacaban a la calle, al andén, los domingos, que desde entonces era el mejor día. Así duró La Matraca por casi 30 años, cuando Clímaco murió en 1995.

“Cuando él murió, mi mamá que vivía con él como si fuera un matrimonio, no aguantó y me llamó que para que me viniera y abriera el negocio. Quería poder

seguir escuchando la música y poder aguantar la soledad, el silencio. Entonces yo vendí la panadería que tenía y me vine para acá y abrí el negocio. Al año preciso mi mamá murió, el 27 de diciembre de 1996. Al año preciso, no aguantó. Entonces me quedé aquí solo y a darle a esto porque la casa no era toda de ellos”, cuenta Jaime.

La muerte de los antiguos propietarios marca un hito importante en la historia del lugar. Cuando esto ocurrió y con el ánimo de que el negocio no cerrara definitivamente, se vinculó al sitio Leyda Santa, bacterióloga y bailarina de tango y melómana, quien llevaba un par de años siendo clienta asidua del lugar. De acuerdo a lo expresado por Jaime Parra, ella fue clave en la transformación del espacio de La Matraca en lo que hoy se presenta como Salón de Baile y Centro Cultural.

“Esa primera vez que entré a La Matraca, fue en el año noventa. Llegué allí, a esa cantina donde había un hombre supremamente bondadoso, con una mirada franca y noble. Y bueno, yo entré y de primerazo estaba sonando un bolero muy hermoso, luego un tango, luego una música que me hacía recordar toda mi juventud, mi infancia y eso me pareció un absoluto deleite, pues tocó lo más recóndito de mi corazón”, señala Leyda.

Cuenta ella que en ese entonces habían parejas y algunas personas que asistían solas, casi todos ensimismados por la música, según su relato. Gente que sabía mucho de música, como el señor Castaño, que era tapicero del barrio. *“Vestidito de una manera muy humilde pero muy limpio y muy bien puesto. Siempre solo en su mesa, pidiendo una música que ni siquiera yo conocía”.*

Según narra Leyda, en ese entonces había una mujer que bailaba con un vestidito modesto y reía con un solo diente. La mujer se llamaba Consuelo, era recicladora y a veces entraba al lugar sólo para bailar “algún tema”. Ambas ligaron una amistad de aplausos en el baile.

“El mismo día que llegué, conocí a Consuelo. Yo que tenía el recuerdo de mi mamá y del tango y de estos ritmos argentinos, del Fox y oí ahí Pastel de manzanas verdes, una canción que escuchaba estando muy niña. Mi papá y mi mamá lo bailaban. Y oí también Camino al don: ¡si esto lo bailaban mi papá y mi mamá! yo tenía recuerdos de eso. Entonces me cautivó y ya quería que fuera el próximo viernes para ir, porque

fui un viernes y yo creo que desde esa época no fallé ningún viernes. Ya después fue viernes, sábado y domingo, iba los tres días así fuera media hora a oír un poco de música y a bailar también porque ya empecé a estudiar estos ritmos más seriamente”, narra Leyda Santa.

“Consuelo se movía como los dioses, flotaba y yo volví porque quería verla bailar. Fui tantas veces que hoy ya una parte de mi vida está acá. Consuelo se enfermó, con la ayuda de médicos y clientes hicimos lo imposible. Murió finalmente, nos dejó su baile”.

Leyda, quien empezó a viajar a Argentina y a Cuba cada año para actualizarse en el conocimiento en la danza del tango y de otros ritmos, empezó a traer más fotos y cuadros con carátulas de partituras, figuras del tango y de la música antillana, que hoy en día se encuentran en las paredes.

Figura 3. Fotografía Ariel Arango



“Nunca me imaginé que La Matraca iba a estar como está ahora. Inclusive el techo antes era bajito, de icopor. Como a Leyda le gustaba tanto la música, ya se vino para acá y nos pusimos a trabajar y comenzar a echar para adelante”, dice Jaime, quien

asegura que desde los últimos 20 años, es decir, desde que se murió su hermano hasta hoy, ya le he hecho más de diez remodelaciones y ampliaciones.

Asimismo, uno de los aportes fundamentales que Leyda Santa ha contribuido a la consolidación de La Matraca como Centro Cultural, es la aplicación de los estudios dancísticos, pedagógicos y terapéuticos que desde 1995 desarrolló en el Estudio Dinzel de Buenos Aires, Argentina, a través del Sistema Dinzel. Su programa pedagógico Vos y Yo espacio tango, es nombrado filial de Colombia en Dinzel Internacional en Colombia.

“El maestro Rodolfo Dinzel, psicólogo y bailarín de tango, junto con Gloria Dinzel, desarrolló esta pedagogía que ha sido probada en más de 20 países. Es un proceso largo y maravilloso desarrollar sus enseñanzas y transmitirlas aquí en La Matraca o en el espacio de Vos y Yo”, señala Leyda.

Según cuenta Leyda, el año 2005 marcó uno de los hitos en la historia de La Matraca, pues por primera vez hizo alianza con entidades gubernamentales, junto a artistas del barrio, locales y nacionales alrededor de las efemérides número setenta de la muerte de Carlos Gardel. En esa celebración, por primera vez La Matraca llevó a cabo un evento cultural fuera de su sede y ocupa el parque del Barrio Obrero. Dice que en ese entonces se encontraron grupos y personas de diferentes realidades socioeconómicas y culturales, habitantes del barrio y visitantes asiduos, para participar en una programación que reunió creaciones colectivas que ella dirigió llamada *Tangos a la obra*.

Figura 4. Tangos a la Obra



“Desde entonces, La Matraca se consagró como Centro Cultural. Acá se han dado

presentaciones artísticas como Celina y Reutilo Jr., Los Reyes del Tango, San Luis Tango y Orquesta Victoria de Buenos Aires, que han tocado en el barrio luego de sus presentaciones publicitadas en los mejores teatro de Cali como El Municipal y el Jorge Isaacs. También han venido bailarines de talla mundial como Miguel Ángel Soto y Alejandra Mantiñan. Mucha gente del barrio ha podido ver estas presentaciones que de otra forma sería imposible”, señala Leyda.

Por esta y otras acciones como difusora del tango en el mundo, la Academia Nacional del Tango en Argentina la designó como académica correspondiente en el 2008, de acuerdo al relato de Leyda. *“La primera mujer en Colombia designada por este estamento, fue un gran honor recibir dicho cargo y diploma”,* señala.

Asimismo, en 2005, fue certificada por Radio Progreso de Cuba como difusora de la música cubana en Cali. Y pertenece a la Ambta, Asociación de maestros bailarines y coreógrafos de tango, en Argentina desde el 2008.

Figura 5. Los Reyes del Tango en La Matraca. Foto: Aymer Álvarez



Esto marca una diferencia con el resto de establecimientos del Barrio Obrero y la ciudad, pues como espacio nocturno, ofrece a su vez exposiciones fotográficas, conferencias,

charlas y talleres propios en una labor de Centro Cultural, tal como dispone hoy en día en su publicidad.

“Ofrecer exposiciones fotográficas y artísticas en un espacio que es también de rumba, es algo único en Cali. En las obras se observa no sólo bailadores y bailarines sino que traen adentro de La Matraca, los rostros de personas del barrio, de la vida del barrio un día cualquiera, entre semana, denota una intención clara de formación y de reconocimiento de los habitantes del barrio” (Entrevista realizada a Camilo Díaz, arquitecto y docente de tango, el día 15 de septiembre de 2017 en su casa).

“Uno de los últimos hitos en la historia de La Matraca es en el 2014, a través de la celebración de los 50 años del lugar. Por primera vez, salimos del Barrio y generamos una programación cultural que llegó a espacios importantes de ciudad como el teatro Jorge Isaacs. Juntamos a bailarines y bailadores del barrio y de varias partes de la ciudad y generamos una gran obra, que fue presentada en el Jorge Isaacs”, cuenta Leyda.

Figura 6. Fotografía: *Julia Díaz Santa*. Teatro Jorge Isaacs, 2014.



Cuando La Matraca, en cabeza de Leyda Santa, promueve estas creaciones colectivas en el 2005 y en el 2014 -con personas de diversos barrios y sectores de la ciudad a través de un eje de identidad como son las músicas populares- genera una acción ciudadana puntual que, según lo manifiesta, intentó aportar al desarrollo de competencias ciudadanas entre los participantes. Asimismo, dice que se quiso promover la inclusión por encima de la segregación. Este sería un factor importante para la aplicación de un modelo de interculturalidad a favor del diálogo, como lo señala Giménez (2009).

A pesar de estos logros, Leyda señala que ha encontrado obstáculos para generar acciones de formación de públicos y de educación artística que involucren la comunidad, debido a la normativa exhaustiva que les impone la Organización SAYCO ACINPRO, organización que tiene el objetivo de efectuar el recaudo y distribución de las regalías producto de la Comunicación Pública de los Derechos de Autor y Conexos en Colombia para entidades como SAYCO (Sociedad De Autores y Compositores De Colombia), ACINPRO (Asociación Colombiana De Intérpretes Productores Fonográficos), Acodem (Asociación Colombiana De Editores De Música), APDIF (Asociación Para La Protección De Los Derechos Intelectuales Fonogramas Musicales), CDR (Centro Colombiano De Derechos Reprográficos) y MPLC (Motion Picture Licensing Corporation).

“Cuando hacemos las programaciones para promover los bailarines que son prácticamente de nuestra escuela, nos ponen problema y nos quieren cobrar. Ojalá ese dinero les llegara a los artistas, pero muchas veces ellos nos dicen que tienen más apoyo de lugares que como el nuestro, que les brindan un espacio para compartir su danza que de estas entidades gubernamentales. Ahora, para hacer programaciones en el parque, así sea con enfoque educativo como audiciones y charlas, la Gobernación y Sayco hacen muy engorroso todo. Para presentar cantantes o música en vivo en general al interior de La Matraca igual, cobran millones”, (Entrevista realizada a Leyda Santa el día 16 de septiembre de 2017 en su casa).

De acuerdo a Jaime Parra, propietario de La Matraca, este es un negocio que siempre ha buscado ser sostenible y generar dividendos. Hasta el momento lo ha logrado sin tener que ceder para dar gusto a las multitudes a través de las músicas y los baile de moda. “Las

personas llegan porque saben que el lugar es único, con su música, su espacio, su esencia”, señala Jaime, quien reconoce que la gestión cultural de Leyda Santa en el lugar ha sido vital para este crecimiento.

4.1.1.2 Fiesta en casa y con la luz prendida

La Matraca es un amplio salón rectangular, con techos altos y con mesas alrededor de una pista central. En uno de los costados, hay una barra de madera desde la que se pone la música y se atiende a los clientes, con un fondo de siete mil acetatos. Existen veinticinco mesas que rodean el salón principal, y hay ciento cincuenta sillas en total, que se llenan recurrentemente los domingos y otros días de programaciones, en las que se anuncian presentaciones artísticas de bailarines de la ciudad o audiciones y charlas sobre tango, bolero y otros ritmos latinoamericanos.

Figura 7. La Matraca 53° Aniversario

La Matraca **53° ANIVERSARIO** | OCTUBRE ES LA MATRACA

07 SÁBADO	MILONGA DE APERTURA Bailan: Alejandra Sánchez y Julián Cataño Hora: 7:00 p.m. *
12 JUEVES	COMO EN BUENOS AIRES. La Milonga de La Matraca Hora: 7:00 p.m. Organizan: Leyda Santa R. y Cristhian López *
14 SÁBADO	EXPOSICIÓN FOTOGRAFICA Y DANZA La Esquina del Barrio, por Ariel Arango Hora: 7:00 p.m. En la Milonga bailan: Nathalia Peña y Cristhian López. Hora: 9:00 p.m. *
20 VIERNES	CHARLA, AUDICIÓN Y BAILE DE BOLERO Crónicas de Bolero: Olvido y Decoro. Por: Julia Díaz Santa y Mauricio Guerrero Caicedo Hora: 8:00 p.m. **
21 SÁBADO	MANIZALES Y LA MATRACA Bailan: Diana Paola Franco y Valentín Arias Hora: 7:00 p.m. *
27 VIERNES	LA MILONGA DE FIN DE MES. FIESTA DE LA CASA. Bailan: Alejandra Sánchez y Camilo Díaz. Hora: 7:00 p.m. *
28 SÁBADO	FIESTA DE BRUJOS + CELEBRACIÓN DE CUMPLEAÑOS. Cierre de Actividades. Hora: 7:00 p.m. **

CONVENCIONES:
* Valor: \$15.000 (Acto artístico central)
** Valor: \$10.000 (Componente pedagógico)

LA MATRACA:
PARQUE DEL BARRIO OBRERO, CALI,
COLOMBIA
Tel: +57 2 8857113

Una cualidad muy relevante de la disposición del espacio es que el área de mesas es muy reducida en comparación con la pista de baile.

En la observación etnográfica se destaca que esa gran pista central, rodeada de mesas y sillas, permite que los asistentes cuenten con espacio suficiente, principalmente, para bailar.

Sumado a esto, está el hecho de que en La Matraca se privilegia no sólo que los asistentes puedan bailar sino el hecho de ser vistos y también de tener la posibilidad de ver bailar. Esto hace que remita a esos espacios llamados salones de baile, populares en las primeras décadas del siglo XX. Tal como lo señala Camilo Díaz, arquitecto, docente de tango, bailarín y coreógrafo y uno de los clientes más asiduos, para el caso de Cali:

“En las últimas décadas del siglo veinte, se impuso mucho en todo tipo de ambientes la fiesta oscura, la fiesta del desenfreno, la fiesta de lo prohibido digamos y de la audacia. En contraste, La Matraca es un lugar que rescata, tal vez sin proponérselo, toda esa cultura, toda esa belleza muy sana, fraterna, incluso familiar, digamos, que tenía la fiesta en las décadas anteriores, en las décadas del sesenta, del cincuenta, del cuarenta, en donde la comunidad iba a los salones de baile a bailar con la luz prendida, con la mejor ropa que tuviera, así estuviera vieja o rota. Ir a presentar la mejor versión de sí, para poder compartir fraternalmente con las personas”
(Entrevista realizada a Camilo Díaz, el día 15 de septiembre de 2017 en su casa).

Para un cliente asiduo como Mauricio Guerrero, profesor de sociología de diferentes universidades en Cali, la disposición del espacio y la distribución de las mesas favorece la comunicación entre las diversas personas, ya que todos se ven.

“Veo que aquí no hay niveles, las mesas son parejas, no hay jerarquías, no hay VIP, veo que solo hay unas mesas más arriba pero porque se usa la tarima para presentaciones. Además las personas interactúan con las de otras mesas y se sacan a bailar entre todos, así no se conozcan y vayan con su pareja. No te quedás, como en otros sitios, exclusivamente con los de tu mesa” (Entrevista realizada a Mauricio Guerrero, el día 25 de agosto de 2017 en la Universidad Javeriana).

Esto nos da rastros de cómo aporta esta disposición a un tipo de comunicación intercultural que toma en cuenta el par de principios básicos, que responden a una síntesis de las propuestas y matices de pluralismo cultural, que son guía recurrente en el análisis: a) la igualdad en el trato, o no discriminación y b) el respeto a la diferencia. Cosa que hace que los bailaderos contrasten con otros lugares de rumba en la ciudad.

“La pista es muy amplia y es central. Eso es recurrente en los bailaderos de Cali, ahora, el espacio de La Matraca tiene otras particularidades que la hacen única en

Cali porque es como una casa, uno se siente en una fiesta de una casa de hace muchas décadas en Cali, por los cuadros, la música, las personas, el ambiente familiar, no sé qué hace que uno, así no haya vivido esas fiestas, se sienta como en otra época, en una fiesta de familia de esa época como de los años cuarenta, cincuenta en Cali.”, señala Carolina Aristizabal, asistente asidua al lugar y bailarina de tango. (Entrevista realizada a Carolina Aristizabal, el día 5 de agosto de 2017 en la Universidad Javeriana).

4.1.1.3 Una diversa y numerosa familia

A La Matraca asisten un poco más de mujeres que de hombres y la mayoría de clientes tiene entre 40 y 80 años; no obstante, asisten parejas de jóvenes, bailarines de tango sobretodo, y otros jóvenes que llegan con sus familias o porque sus papás asistían al lugar. Los asistentes varían dependiendo de los días. Los domingos, por ejemplo, se observan más personas del Barrio Obrero o barrios centrales de Cali como Alameda y Bretaña y es un público más adulto, así como algunos extranjeros que han escuchado del lugar como un referente de la cultura bailadora caleña.

Entre tanto, los viernes o sábados en los que algunas veces se anuncian presentaciones artísticas de danza, y se cobra un aporte de diez mil o quince mil pesos, llegan personas de otros barrios exclusivos de la ciudad o personas con poder adquisitivo; llegan en carros de alta gama, así como extranjeros y personas de otras partes del país. Es innegable que en esos días los asistentes del barrio Obrero y barrios aledaños, se reduce, sin llegar a desaparecer.

Esto revela que la actividad económica de los asistentes se ha diversificado en el transcurrir de esos 50 años.

“Los primeros clientes fueron los zapateros, venía mucha gente constructora, muchos maestros de obra a escuchar su música. De esa época era don Arcesio, que murió hace unos dos años, él vino hasta sus 105 años. Aquí le celebramos los 104 años. También La Americana que no falla. Jorge Ospina y Adolfo Chavez, zapateros del barrio siguen viniendo a La Matraca”, señala Jaime Parra, propietario del lugar.

De acuerdo a lo observado, el público hoy es más diverso, pues han llegado nuevas personas que no son del Barrio Obrero u otros barrios populares aledaños. Sin embargo, Jaime Parra señala que si bien podría tener que ver con que la programación artística eleva

costos y se ha impuesto algunos días el cobro a la entrada, el cambio de clientela pasa más por una cuestión de relevo generacional.

“Lo que pasa es que mucha gente se ha ido del barrio, otros se han muerto. Pero sí a veces llegan las familias, por ejemplo anoche llegaron unas personas y dijeron que sus padres venían acá o los hijos traen a sus papás que venían antes (...) Acá viene gente de todos los géneros, zapateros, vienen médicos y ha venido mucha gente muy importante y aquí nadie discrimina al uno ni al otro, sino que todos se animan y hay una unión entre todos. Así sea él uno más, que tenga más que el otro, pero aquí no, es como si fuera una familia, no hay distinción de nada. Aquí el privilegio lo da es la antigüedad, consentimos mucho a la gente que lleva muchos años viniendo, sea el zapatero o sea el vicepresidente de la república, que ha venido acá”.

De acuerdo a lo señalado por Leyda, muchas veces se da el caso de que a personas antiguas y clientes tradicionales del barrio, se les hacen descuentos en el valor del licor o no se cobra la entrada.

Para Camilo Díaz, el lugar es habitado por personas de diferentes edades, que provienen de diferentes sectores de la sociedad, con diferentes oficios y más allá de eso con diferentes culturas: artistas, escritores, cineastas pero también políticos, docentes universitarios, bailarines y bailadores, comerciantes que junto con pensionados y los habituales zapateros, tapiceros o sastres configuran un paisaje humano diverso:

“La paz, la convivencia, la composición, la creación, el arte, el nacimiento, la superación de la muerte, de la decadencia, solo es posible a través de la interacción pacífica entre los diferentes que se reconocen comunes usando un lenguaje, un sistema de comunicación como puede ser la música, como puede ser el baile o como puede ser cualquier idioma que se hable” (Entrevista hecha a Camilo Díaz el 15 de septiembre en su casa).

Es en clave de ser un espacio que propicia justamente el encuentro y la comunicación colectiva, para los intercambios culturales, que muchos de los habitantes del barrio señalan que no quieren que La Matraca llegue a desaparecer, como lo comenta la “Americana”, una de las personas del barrio Obrero que es cliente asidua del lugar:

“Ay esto no se puede acabar en mi Barrio Obrero nunca jamás. Perdería Cali, perdería mi barrio, perdería mucho, perdería el tener la forma de las personas distraerse, convivir, disfrutar. Esto es un sitio maravilloso, de mucho compartir, de mucho estar en familia, es que esto lo consideramos como una familia”. (Entrevista realizada a Rubiela Ruiz ‘La Americana’, el día 14 de julio de 2017 en La Matraca).

4.1.1.4 Prácticas colectivas: todos por su nombre

“Una de las cosas que más me llamó la atención cuando llegué por primera vez, así casi diez años, es que es un ambiente muy familiar. Puede que las personas no se conozcan, pero Leyda recibe a todo el mundo y los que vienen por primera vez, son anunciados por el micrófono y la gente aplaude. Sean del barrio o de cualquier parte del mundo. Eso hace que todo el mundo sepa quiénes son sus vecinos de mesa. Muchas veces son de otras ciudades o países o simplemente de Cali. Desde ahí ya la gente empieza a interactuar entre sí”, señala Carolina Aristizabal, asistente asidua del lugar. (Entrevista realizada a Carolina Aristizabal, el día 5 de agosto de 2017 en la Universidad Javeriana).

Esto dialoga con lo señalado por Sevilla (1998) cuando sostiene que el anonimato que una gran ciudad como México impone a la mayor parte de sus habitantes es superado dentro del salón de baile, dado el reconocimiento que al interior del mismo adquieren cada uno de los asiduos asistentes. En una analogía con esa experiencia, el ambiente familiar que los clientes señalan que se vive en La Matraca, hace que se dé una vinculación muy particular entre el espacio público y el privado, que se traduce en una conjunción entre el anonimato y el reconocimiento.

Bailes como el tango y el bolero, ejecutados en lugares de fiesta en el Barrio Obrero de Cali, de acuerdo a los testimonios y la observación, tienen más un valor en la reivindicación de las historias biográficas de los que van a estos sitios. El valor se da en la memoria de los viejos bailadores, repletas de imágenes que nos transportan a distintos momentos de la historia de Cali, del Barrio Obrero, de sus rituales y de sus bailaderos. A través de éstas se descubre cómo el baile para ellos representa una manera de preservar su memoria y mantenerse en buena forma física, emocional y mental.

“Yo estoy viva por este lugar, he vivido muchas cosas pero por más dura que se ponga la vida, siempre es bueno regocijarse en la música y el baile sano. Conocer nuevas personas, a veces gente muy importante que viene a este lugar. Uno se siente alegre y el baile es muy bueno también para el cuerpo. Por ejemplo, aquí viene los pacientes del taller de tango de fundación párkinson, alumnos de la doctora y uno ve cómo el tango es salud”. (Entrevista realizada Rubiela Ruiz, el día 14 de julio de 2017 en La Matraca).

Ellos encuentran en estos espacios un sentido a su vida y un lugar digno para reconocerse como parte de un colectivo. Rubiela Ruiz “La americana”, manifiesta que prefiere venir a La Matraca que a otros lugares como discotecas y bares o conciertos masivos en los que los asistentes bailan como pueden y quieren porque:

“En La Matraca las parejas se lucen y son aplaudidas cada que salen, no es que estén haciendo un show sino que si bailan bien la gente se emociona. Sea un bolero, un tango, un fox. En cambio en otros lugares todo es oscuro y nadie conoce a nadie. Además ponen pura salsa o ritmos modernos” (Entrevista realizada Rubiela Ruiz, el día 14 de julio de 2017 en La Matraca).

Una de las prácticas que mayor interacción genera entre los asistentes de La Matraca es la del vals de cumpleaños.

“Desde hace muchos años, cuando alguien cumple años se brinda una torta que es ofrecida a todos los asistentes, sin importar si conocen o no a la homenajeadada o el homenajeadado. Después de que se canta el cumpleaños, si la persona que cumple es una mujer, todos los hombres deben hacer fila para bailar el vals con ella. Y si es hombre, la fila la hacen las mujeres que hayan en el lugar, de todas las mesas”, describe Leyda.

Otra de las prácticas que hay que tener en cuenta es la relacionada con los códigos de vestuario, pues aunque no hay ningún letrero que lo anuncie, las personas que llegan en chanclas o pantalones cortos de baño o deporte no se dejan entrar.

“Una vez estábamos abriendo apenas y llegaron unos carros y entró un señor en shorts y le dije que no, que así no podía seguir. Entonces dijo que lo dejaran entrar a

ver y lo dejaron. Cuando salió nos dimos cuenta que era el cónsul de Argentina (risas)”, cuenta Jaime Parra.

Si bien esto es una práctica excluyente o discriminatoria, tanto clientes como propietarios señalan que pasa más por una práctica enlazada a la ritualización del lugar.

“Se le quiere decir a la gente, a través digamos de determinadas normas que hay, que esto es un salón de baile y cuando uno va a un salón de baile va de determinada manera. Una cosa es ir como a un paseo en el río donde se monta la olla y entonces uno va con ropa cómoda, con zapatos cómodos y ya y otra cosa es ir a un salón de baile, son cosas que ya son como tácitas”, señala Leyda.

“Muchos se me han parado y enojado, que vienen de la universidad y quieren comprar Whisky, que porque esto es el barrio Obrero. Y es el barrio Obrero, pero acá hay reglas así me vayan a comprar dos o más botellas, no los dejó entrar así el local esté vacío. Ahora de pronto dejó si son 5 o 6 personas o turistas que dicen que no van a bailar y que se hacen en el fondo. Me ha tocado aquí prestarle pantalones y camisas a gente muy importante que viene de Bogotá. A dos les presté pantalones y a otros unas camisas y se fueron lo más de contentos, eso bailaron y gozaron con pantalones míos”, cuenta Jaime entre risas.

Un tercer factor que es clave cuando se piensa en términos de inclusión y exclusión, son los precios. La entrada solo se cobra cuando se deben pagar artistas invitados que brindan un espectáculo que es de danza la mayoría de veces. El promedio del cobro son diez mil pesos. Asimismo, la sostenibilidad del lugar se da por la venta de licor: la cerveza es a cinco mil y la botella de aguardiente se vende a setenta mil pesos y la de ron a ochenta mil.

“A veces se le dejan precios más cómodos a gente del barrio. Uno conoce quiénes son y además son personas que llevan viniendo 50, 40, 30 años a La Matraca. Gente humilde y a la vez digna, respetuosa, amorosa y con gran pasión por la música. La gente habla mucho y puede decir que somos elitistas en comparación de otros lugares del barrio, lo que pasa es que hemos hecho una inversión y sobretodo nos gusta promover una fiesta popular digna, dos términos que no compiten. Uno es digno porque se presenta bien ante sí mismo y ante el colectivo, porque es respetuoso de sí

mismo y por ende respeta a los demás. No porque tenga más o menos dinero”, según señala Leyda Santa.

El tipo de música que se escucha determina una cuarta práctica. Para el caso de Cali, ya vimos cómo las músicas que se escuchaban marcaba la diferencia entre los lugares de las clases altas y las clases populares. Las afrocaribeñas como el son cubano, el bolero, estadounidenses como el fox trot y otras latinoamericanas como el tango, el pasodoble, valsecito criollo, milonga, tango, y otros ritmos tropicales, preferidas a comienzos de siglo XX, de las clases más populares son las que suenan en La Matraca hoy en día.

Para Leyda Santa hay varias canciones que cumplen una función de himno en La Matraca. Entre ellas: Ofrenda, un vals de Porfirio Díaz; Corazón Prisionero, del ecuatoriano Lucho Bowen. Ninguna de las dos son de salsa ni de tango, son canciones latinoamericanas de comienzos del siglo XX, que aún son bailadas en la pista, por lo que se puede inferir un enfoque musical diverso y nostálgico.

Ligado a esto está el tema de la experiencia sonora, la cual está pensada para satisfacer al bailarín con suficiente sonido en la pista y permitir el diálogo en las mesas, en donde el volumen es más moderado. Esto se logra a través de un sistema de sonido de cuatro grandes cabinas que apuntan al centro de la pista, dirigiendo las ondas sonoras a los cuerpos de los bailarines y bailadores.

“Acá uno puede conversar, no es como esos sitios de ahora que la música es a todo taco y la gente no puede hablar entre sí, solo a los gritos y las señas. Por eso toca tomar mucho licor, porque no hay interacción. En cambio en La Matraca uno puede sentir la música en la pista y a su vez conversar en su mesa con los amigos de uno o con quienes se acerquen de otras mesas”, dice Mauricio Guerrero. (Entrevista realizada a Mauricio Guerrero, el día 25 de agosto de 2017 en la Universidad Javeriana).

Las interacciones entre los asistentes son igualmente constantes. Algunas personas, que son recurrentes en el lugar, se presentan formalmente en otras mesas para preguntar algo sobre música, baile, vestuario u otros aspectos de la rumba. Alguien le pregunta al otro sobre dónde conseguir sus zapatos de baile, o quizás alguien se presenta y aborda un hombre joven pues las hijas de la señora que cumple años lo han visto bailar y quieren bailar con él.

4.1.2 El chorrito antillano: invención de la nostalgia

4.1.2.1 Don Miguel: historia y melodía popular en Cali

El Chorrito Antillano cumplió siete años de estar ubicado hoy una esquina del Barrio Obrero de Cali, la de la 23 con novena. Según cuenta Miguel, su propietario, el lugar viene a ser una especie de consecuencia de El Chorrito Musical, ubicado en el Barrio San Nicolás, en la octava con diecinueve. Lugar que según Miguel duró algo más de 30 años, durante los cuales, como hoy en el Obrero, se daban cita bailadores de la vieja guardia al son de los clásicos de la Sonora, del bolero y de la salsa vieja en Cali. Ciertamente es que, Musical o Antillano, la corta historia de El Chorrito en el Barrio Obrero, es la larga historia de Miguel Ángel Giraldo Villa, su propietario. Y ésta, junto a la de su hermano, es también una historia de la música popular en Cali.

Nacido en el año 1951 en la ciudad de Manizales, llegó a Cali a la edad de 12 años. Junto con sus papás y sus hermanos vivían en Juanchito, en donde trabajó como arenero del río Cauca, hasta 1971. Fue en ese año cuando llegó a vivir al Barrio Obrero. Su hermano, Diego Giraldo, que como él compartía el gusto por la música gracias a la tradición de sus padres, abrió a los pocos años “El Chorrito Musical”, que Miguel ayudaba a administrar. Cuenta que desde esa época hasta el 2003, funcionó el lugar en la octava con diecinueve. *“Toda la vida he estado en la rumba, desde los 14 años yo he estado en la rumba, en la música. Soy un melómano, coleccionista y discómano de muchos años”*, señala Don Miguel. (Entrevista realizada a Miguel Giraldo, el día 25 de agosto de 2017 en el Chorrito Antillano).

Cuenta, así mismo, que en ese entonces, finalizando los años 50 y empezando la década del sesenta, en todos los barrios de Cali se hacían los *Aguelulos*, un tipo de fiesta que se hacía de día, en la sala de las casas cada ocho días.

“En todos los barrios de Cali: Jardín, Boyacá, Nueva Floresta, Belalcázar se hacían, se llamaban también bailes de cuota porque en esa época se cobraba por decir 100 o 200 pesos para entrar, entonces allá no tomaban si no agua y nosotros nos subíamos a la mesa y todo el mundo bailaba y eso era una rumba increíble”, señala por su parte Miguel.

Dice también que el Chorrito Antillano, en el que hoy se dan cita bailadores de esa vieja guardia como La Ibérica, El Guaracho o Alirio, quiere evocar y ser un recuerdo de esos

bailes. Una oda a la nostalgia de esa época en la que no existía la salsa sino un sin fin de ritmos afrocaribeños. *“Los jovencitos iban con su parejita, sus amiguitas y uno hacia la rumba ahí entre todos, eso era pura rumba pero no había licor”*, dice Miguel.

Unos pocos años después, cuando la salsa irrumpió en Cali, Miguel dice que se volvió vendedor ambulante de música y ganó cierto reconocimiento en el ámbito de los bares y discotecas de salsa. *“Por eso fui muy amigo de Jairo Varela, porque él tuvo una discoteca y yo le vendía la música y le promocionaba lo que él sacaba. Fue mi amigo, tuvimos negocios de música”*, señala. Aquí podemos encontrar un referente a los modelos alternativos de distribución de la música. Pues no solo las emisoras instalaban los hits, sino estas prácticas de melómanos contribuían a dirigir el gusto musical de los barrios de Cali. Aspecto que les da relevancia por su nivel de incidencia en el posicionamiento de narrativas y ritmos en un amplio sector de la población.

Cuenta que desde ese entonces hasta comienzos de los años noventa, andaba con 40, 50, 70 long plays

“bajo el brazo” y le vendía a muchas discotecas de Cali, Medellín, Bogotá, Cartagena, Santa Marta. Trabajaban con “El arbolito musical” un negocio que reunía alrededor de 30 amantes y comerciantes de música, en la calle 15 entre octava y novena. La música que llegaba ahí, la repartía en las discotecas. “También íbamos a Buenaventura. Yo conseguía la música allá y repartía después pa’ las discotecas en Cali. Incluso, muchas veces, yo me agarraba a escucharlas y encontraba el éxito para poderlo promocionar” (Miguel).

Había otro bar (en Buenaventura), el bar de Próspero, a donde los embarcados o los vaporinos llegaban, sobre todo cuando llegaban de *los Yores*. Traían los últimos discos de salsa, se emborrachaban y cuando no tenían con qué pagar dejaban sus discos en prenda, y así se fue convirtiendo ese lugar en el mejor bar con música del otro lado: toda la música recién llegada de las Antillas y del Norte (Mayolo, 2002, p. 250).

De acuerdo a sus testimonios, en Buenaventura existía un lugar llamado *La Palacios*, punto de encuentro de melómanos y gente que comerciaba con música. Dice que un día halló “la joya de la corona”, un disco que encontró y le trajo éxito y consagración entre

“la rumba de calle. Se llama Tabaco Rock³. Ese disco no lo conocía nadie y ese tema lo descubrí yo. Lo di a conocer en toda la rumba de Cali, en el 75: Me puse a escuchar unas pastas que me habían llegado y escuché esa canción. Entonces me fui para Escalinata y le dije al discómano que la pusiera, la gente se enloqueció, toda la pista estaba enloquecida, se formó la melodía” (Entrevista realizada a Miguel Giraldo, el día 25 de agosto de 2017 en el Chorrillo Antillano).

De acuerdo a lo expresado por Miguel, el propietario del lugar se la quiso comprar pero él le vendió la grabación. Luego dice que llegaron los dueños del Séptimo cielo, El Honka Monka, El Aguacate, El Pedregal, bailaderos de la época, a tratar de comprarle la pasta al mejor precio. *“Y no vendí la pasta si no que vendía las grabaciones. Hice buena plata”*, cuenta.

Se evidencia, entonces, una clara muestra de adaptación de músicas de culturas diversas: *“en Cali no se bailaba tanta salsa, sino Boogaloo, que nace de la fusión de ritmos afrocubanos y del soul de Estados Unidos, y se canta en inglés o en español”*, señala Mauricio Guerrero, profesor universitario, visitante asiduo del lugar, en una entrevista hecho a el 22 de agosto en la Universidad Javeriana Cali. Se infiere entonces que por eso una canción como Tobacco Road fue un éxito en la rumba de Cali, y aun es bailado a manera de Boogaloo en El Chorrillo Antillano.

Dice Miguel que las otras dos joyas de su corona son *Listen Dos Trompetas*, de Joe Cain y *Mambo a Gogó*, que popularizó Pérez Prado. Casi siempre suenan los lunes, el día más apetecido, cuando la pista rebosa de cuerpos que llegan seducidos por la historia viva que sigue escribiendo crónicas no publicadas. Es así como esta historia da cuenta de otros canales de distribución alternativos a la radio y la televisión, por medio de los cuales la música logra incidir en la identidad individual y colectiva de las urbes, perdurando por más de 40 años.

³ Después de la investigación, encontré que en realidad esa canción, “Tabaco rock”, que aun suena hoy en el “El chorrillo” y que los clientes de los lunes lo cantan “a grito herido” como “Tabaco y ron”, se trata de Tobacco Road, una canción funkera estadounidense, compuesta en 1964, que suena en la versión que Eric Burdon & War grabaron en 1970.

Miguel promociona El Chorrillo Antillano como discoteca y señala la diferencia con la categoría Grill. De acuerdo a lo que expresa, estos últimos se caracterizan por ser salones más grandes. *“Si el Chorrillo Antillano se cierra, se acabaría un patrimonio de Cali, más que todo del Barrio Obrero y nosotros llevamos la trayectoria de muchos años en la música para los viejos conocedores de la melodía”*, dice.

4.1.2.2 Un espacio de película

A diferencia de La Matraca, El Chorrillo Antillano no tiene una gran pista central de baile, pero tiene dos salones medianos conectados entre sí. El espacio de las mesas rodea ambos salones, sin que se deje un espacio considerable para el baile. Existen alrededor de 50 mesas y en su mejor día caben 200 personas, que no necesariamente se sientan en una mesa. ¿Cómo es que un lugar con siete años de existencia parezca un lugar de rumba de comienzos de la década de los años sesenta?

Miguel dice que lleva muchos años coleccionando fotos de cantantes y de artistas de la música antillana y afrocaribeña. *“todo lo recuperé, esta decoración únicamente la hice fui yo”*. En sus paredes se exhiben los rostros de personajes como Bienvenido Granda, Daniel Santos, Toña La Negra, Miltiño, Compay Segundo y otros que se inscriben en la historia de ese gran caudal que es la música caribe. Asimismo, hay un gran muro dedicado a Jairo Varela, el director del Grupo Niche.

En la barra, se exhiben licores y algunos discos de vinilo y Miguel asegura que su colección asciende a tres mil. Esto, sumado a lo anterior, es lo que brinda una experiencia de nostalgia a todos los que llegan, habitantes de los barrios populares de Cali o a los foráneos y de otros lugares de la ciudad. Dicha escenografía fue crucial para que en el 2013 los realizadores de la película Ciudad Delirio, estrenada en 2014, vieran en el lugar el espacio y la iconografía perfecta para ambientar el ambiente de la rumba de barrio en Cali, según lo sostiene Ana Acosta, Diseñadora, quien hizo la dirección de vestuario de dicha producción (Entrevista realizada a Ana Acosta, el día 27 de septiembre de 2017 en el Barrio San Antonio).

Figura 8. Fotografías: *Ariel Arango*. 2016.

La otra película que llevó El Chorrito al cine fue *Qué viva la música*, de Carlos Moreno, estrenada en el 2015. Según cuenta Miguel, estas dos producciones cinematográficas influyeron en que llegara cada vez más gente a su negocio. Lo que incrementó considerablemente la población multicultural en el mismo.

4.1.2.2 Jubiloso jubilado

En el Chorrillo Antillano, a diferencia de La Matraca, se observan más asistentes hombres que mujeres: aunque eso puede variar dependiendo del día. No se establece aún si tiene alguna relación con que en La Matraca, si bien hay una pareja anfitriona (Jaime y Leyda), es la segunda la que ejerce el papel de maestra de ceremonias. No obstante, una coincidencia entre los dos lugares es que la mayoría de clientes tienen entre 40 y 80 años. Al Chorrillo, las parejas de jóvenes que asisten son por lo general extranjeros o universitarios y llegan más los viernes y los domingos.

Tanto en La Matraca como en El Chorrillo los asistentes varían dependiendo de los días. Cada domingo, por ejemplo, es el día en el que se observan más personas jóvenes, de otras partes del país y del mundo, sin que sean una cifra que se acerque a la mayoría.

“Hay gente que hace parte de esa tradición, los protagonistas son ellos. Más allá de que haya uno que otro universitario, el protagonista está en la pista de baile y ellos en su historia, pues llevan los pasos. El espectáculo... es una maravilla ver esos encuentros. Un encuentro necesario que no (...) como una manera para fomentar el turismo, va a estar bien”, señala un joven que es visitante asiduo, quien no vive en el barrio, Ariel Arango, fotógrafo y realizador audiovisual de la ciudad de Bogotá, quien en su trabajo se ha interesado por el barrio y ha desarrollado algunos proyectos de registro. (Entrevista realizada a Ariel Arango, el día 26 de agosto de 2017 vía telefónica).

“La posibilidad de celebrar un domingo es algo muy bonito y particular de Cali. Acá en Bogotá el domingo es un día muy triste, muy muerto. Me parece la mejor manera de terminar el fin de semana y comenzar el lunes: bailar unas buenas salsas. El Chorrillo me encantó desde la primera vez que entré, el ambiente, en la esquina, la luz (las luces, las tonalidades), muchos olores, (afuera venden las comidas rápidas) mucha gente circulando, muy buena selección musical”, continúa.

Tanto los clientes habituales de los barrios del centro como los foráneos expresan sentirse cómodos en ese encuentro que se da espontáneamente entre ellos a través del baile. Los del barrio expresan que les agrada ser visitados por gente diversa y los visitantes externos dicen sentirse acogidos y respetados. *“He notado que llegan muchos jóvenes de otras parte pero pues ellos se adaptan al son de la familia”,* señala Miguel.

Frente al tema de la seguridad, tanto unos como otros expresan que muchas veces se sienten más inseguros en lugares de barrio de mayor estrato socioeconómico que ahí en el Obrero. Y no se encuentra ninguna referencia directa a una situación marcada de inseguridad.

“Alguna vez me intentaron robar la cámara por meterme como fuera de la jurisdicción, como por las cercanías de La Matraca, de noche, un poco tarde, pero no pasó nada al final. Igual la inseguridad no es solo en el Barrio Obrero, sino en la ciudad en general. Se está viviendo una época en donde el tema de la seguridad se pone cada vez más en riesgo. Y bueno es eso, normal, andar con cuidado”, señala Ariel Arango (Entrevista realizada a Ariel Arango, el día 26 de agosto de 2017 vía telefónica).

Entre tanto, los lunes, que es el día de mayor confluencia, llegan personas del barrio Obrero y principalmente de otros barrios populares de la ciudad. Ese día no se observan extranjeros. Viejos bailadores que llegan con camisas coloridas, de boleros y satinadas. Zapatos de bailador, con algo de tacón y colores brillantes.

En cuanto a la actividad económica de los asistentes, la mayoría dicen ser jubilados o comerciantes, hay miembros de la Junta de Acción Comunal y las mesas se sacan hasta el andén. Muchos de ellos, aunque ya no vivan en el barrio, dicen haber nacido ahí o en los barrios aledaños como San Nicolás y Sucre. Según narra Miguel, esa fue una de las causas de abrir un nuevo negocio que queda a algunas pocas cuadras de El Chorrito y que se llama *Todos vuelven*. Pues regresar al Barrio natal, el Obrero y vivir la música que ofrecen estos lugares es un hábito de muchas personas para quienes esto representa algo muy significativo en su vida.

Esto es uno más de los rastros de la importancia cultural que tienen estos recintos dentro del ambiente social de la ciudad.

“Yo nací en este barrio, pero me fui muchos años a Estados Unidos. Ahora que soy jubilado, vivo por Cristales pero nunca dejo de venir los lunes al Chorrito. Me siento en mi Cali, me conecto con mi historia, esto le da sentido a mi vida. Tomar unas cervezas, hablar con amigos de siempre o conocer otras personas del resto del mundo. Escuchar la música que ha sido la historia de Cali”, dice Tiko, un visitante asiduo (Entrevista realizada a Tiko, el día 30 de octubre de 2017 en El Chorrito Antillano).

4.1.2.3 Prácticas colectivas: aquí el que baila gana

Una de las canciones que suena en El Chorrito eventualmente dice: “*Aquí el que baila gana*”. Con esa misma frase responde Miguel cuando se le pregunta el por qué escogió la frase para la publicidad del lugar: “servimos, no competimos”.

Figura 9. Fotografías: Ariel Arango. 2016.



Frase que según él es muy usada en establecimientos de Antioquia y no compete con que el Chorrito Antillano como negocio, quiere también ser sostenible y generar dividendos. Cosa que según doña Gladys, esposa de don Miguel, no siempre se logra.

“Nosotros pagamos arriendo aquí señorita. Era para que en 7 años tuviéramos un ranchito, pero pa’ que le cuento señorita, él no hace caso, vive en función de la música, del disfrute y no del negocio como tal, por eso no tenemos nada”.

En contraste, Miguel dice: *“Soy rico en música, en amigos, clientela, el negocio da lo que tiene que dar, eso sí, queremos que crezca”*. Entrevista realizada a Miguel Giraldo y Gladys, el día 25 de agosto de 2017 en el Chorrillo Antillano).

Una práctica colectiva que se promociona mucho es la del *lunes de zapatero*, una fiesta que empieza desde las seis de la tarde y dura hasta un poco después de la media noche. Miguel señala que los habitantes del Barrio Obrero y los barrios aledaños del centro de Cali son muy conocidos por ser alegres y bailarines, y dice que en estos barrios es tradición de más de medio siglo esa fiesta, pues muchos de los trabajadores en oficios como la zapatería, escogían los lunes para rumbear en Cali. No obstante, el declive de esos oficios por la industrialización y la globalización, hace que cada vez queden menos personas dedicadas a la zapatería sin que su celebración deje de existir por completo.

En El Chorrillo esos lunes son amenizados por Jorge Franco, periodista de la emisora Pingüino Estéreo (106.5), quien con micrófono en mano habla en voz alta haciendo referencia a las letras de las canciones que están sonando y a la gente que se encuentra en la pista principalmente. *“Nosotros le hablamos al oído a la comunidad, no fallamos los lunes de Miguelón Antillano o de Zapatero pues es una tradición en Cali”*, señala Jorge. (Entrevista realizada a Jorge Franco, el día 30 de octubre de 2017 en el Chorrillo Antillano).

Sobre los precios, un factor que presentamos como clave, cuando se piensa en términos de inclusión y exclusión, es que se observa que no se cobra la entrada, pues rara vez se pagan artistas invitados que brinden espectáculos de danza o de música. Asimismo, como en La Matraca, la sostenibilidad del lugar se da por la venta de licor: la cerveza es a 3.400 y la botella de aguardiente se vende a 50.000 mil pesos y la de ron a 60.000. Factor que quizás influye en que la clientela sea más la gente propiamente del Barrio y otros sectores populares de la ciudad y un menor porcentaje de visitantes de sectores exclusivos de Cali o extranjeros.

Por otra parte, los géneros musicales que se escuchan en El Chorrillo son menos diversos que en La Matraca y se enfocan más en los afrocaribeños: Bolero, son cubano y salsa vieja principalmente, son los ritmos que generan la integración en la pista. La

experiencia sonora es más de discoteca y el sonido no está tan orientado a la pista como en La Matraca. Si bien no llega a ser estridente es un poco más duro en la zona de las mesas lo que hace que más que conversar, se favorezca el baile netamente.

Las canciones que para Miguel son íconos del lugar son precisamente dos boleros: *Nuestra casita* de Fernando Torres y *Dímelo al oído* un tango original que en versión de Leo Marini, suena en bolero:

“Una vez me subí a la cabina del Chorrillo, a registrar un poco al hombre que pone la música, no recuerdo su nombre pero ahí está la foto. Lo que vi en este hombre era una labor súper digna, respetuosa, cuidadosa, prudente, coordinada: leyendo pues la situación, yo creo que la selección de la música es muy eso, ir acompañando la gente para que no hayan cambios abruptos, es eso acompañar armónicamente el movimiento”, describe Ariel Arango. (Entrevista realizada a Ariel Arango, el día 26 de agosto de 2017 vía telefónica).

4.2 Movimientos y gestos, competencias comunicativas en el baile popular

Una vez caracterizados estos lugares como contextos en los que se exploran prácticas interculturales entraremos a observar cómo desde las narrativas de bailarines y bailadores, evidenciadas en sus respuestas sobre la práctica misma de baile, se encuentran vivencias de ciertas competencias comunicativas como la escucha activa, la asertividad y algunos valores como el respeto, la alteridad, solidaridad, la empatía, el diálogo, como indispensables a la hora de bailar. Valores que a su vez, desde lo simbólico, son imprescindibles para el desarrollo de una cultura de paz en cualquier sociedad.

“Educar conscientemente para la paz supone ayudar a construir unos valores y actitudes determinados tales como la justicia, libertad, cooperación, respeto, solidaridad, la actitud crítica, el compromiso, la autonomía, el diálogo, la participación. Al mismo tiempo se cuestionan los valores que son contrarios a la paz como la discriminación, la intolerancia, la violencia, el etnocentrismo, la indiferencia, el conformismo. Así la construcción de una cultura de la paz fundamentada en los valores anteriores quiere decir que debe haber un compromiso social desde todas las esferas generando políticas e intervenciones que los refuercen” (Palos, 2006, p. 151).

Entendido como práctica, los entrevistados manifiestan que el baile no solo encarna dichos valores sino que como experiencia de comunicación intercultural desde lo gestual y el movimiento corporal, implica la puesta en común y la comprensión de un otro.

En este punto, la función de la comunicación, a manera de diálogo, en la construcción de una cultura de paz que responda a determinados valores, relacionados a su vez con los que precisa la aplicación del modelo de gestión de la diversidad propuesto por el interculturalismo, es central. Recordemos brevemente la definición de comunicación como poner en común y a su vez, la de competencia comunicativa como la capacidad del sujeto de acceder a una realidad simbólica compartida, esto es, de actuar socialmente, de participar en sistema de interacción y de enfrentar y solucionar problemas interpersonales (Ruiz y Chaux, 2005).

En el presente trabajo, dichas competencias comunicativas (interacción, interrelación, compartir) son narrados por quienes practican bailes populares de abrazo como el tango y el bolero. “*Dialogar con el cuerpo es fundamental para entenderse con el otro en una danza de pareja y de abrazo*”, señala Leyda Santa. Ahora bien, haría parte de un análisis posterior, cómo las mismas cumplen una función pertinente más allá de ese espacio y momento de fiesta, enlazadas metafóricamente en una pedagogía sobre el ejercicio cotidiano de un ciudadanía democrática e interculturalismo.

Entonces ¿Cuáles competencias comunicativas son narradas por bailarines y bailadores en el ejercicio de los bailes populares como el tango y el bolero, en estos contextos interculturales? ¿Qué se observa en el trabajo etnográfico y qué reflexiones hay en torno a las mismas en estos espacios? Para entrar a responderlo, compartimos de nuevo en este capítulo el reto que Sevilla (1998) plantea cuando en su investigación se pregunta ¿Cómo poder traducir en palabras un proceso que no se da a través de la verbalización? O dicho en otra forma, ¿cómo conservar parte importante de la dimensión erótica y estética del baile en una reconstrucción analítica?

En este punto nos remitimos de nuevo a Carozzi (2011) quien, al analizar los aspectos motrices y verbales de las prácticas de baile como categorías interdependientes, señala propuestas metodológicas para enfrentar estos retos o al menos intentarlo. Por lo tanto, se atendió no solo a lo escuchado en las entrevistas a bailadores y bailarines sino a las palabras

intercambiadas entre ellos en el contexto de la fiesta en las que hice también parte de los bailes. Según esta propuesta, se intentó prestar, intencional y conscientemente, atención a la relación entre palabra y movimiento en las danzas y bailes que son objeto de reflexión en esta investigación: el tango y el bolero. Igualmente, las narrativas de algunas canciones fueron tomadas en cuenta para el análisis.

Antes de pasar a describir estas prácticas existe la necesidad de dar una aclaración entre dos denominaciones: bailarín y bailador, pues los dos se dan cita en estos lugares y algunas personas se denominan de ambas maneras, dependiendo del contexto. Este tipo de diferenciación se basa principalmente en la forma en que aprendieron a bailar: en academia o escuelas los primeros y en el ámbito familiar o en la calle los segundos.

En El Chorrito encontramos que la mayor parte de los que asisten con frecuencia se autodenominan “bailadores(as)”. En La Matraca, encontramos también mayoría de bailadores, no obstante hay una confluencia significativamente mayor de bailarines, es decir profesionales de tango principalmente, danza popular con un especial desarrollo conceptual y pedagógico, que como hemos mencionado, cuenta con un sistema de enseñanza propio, diseñado por Gloria y Rodolfo Dinzel, que ha sido muy difundido en Cali, entre otras personas, por Leyda Santa, directora cultural de La Matraca.

Veamos entonces la construcción de sentidos sociales y valores asociados al baile de acuerdo a lo observado y dicho por bailarines y bailadores.

4.2.1 Tango en La Matraca: aprender el abrazo

“*Dime como abrazas y te diré quién eres*”, rememora en una entrevista hecha en su casa el día 16 de septiembre de 2017, Leyda Santa. Como se dijo, antes de ser directora cultural de La Matraca, ella inició en 1995 estudios dancísticos, pedagógicos y terapéuticos en tango danza, a través del *Estudio Dinzel* de la ciudad de Buenos Aires, Argentina con los maestros Gloria y Rodolfo Dinzel y tiene desde hace varios años un proyecto filial en Colombia de Dinzel Internacional, junto a Camilo Díaz.

Considerando lo escuchado en la entrevista a otra bailarina que asiste asiduamente al lugar, Carolina Aristizabal, muchas de las parejas que bailan en La Matraca, en calidad de

bailarines o bailadores, han aprendido el baile del tango bajo los preceptos del Sistema Dinzel, debido a que han pasado por la escuela dirigida por Leyda y Camilo.

“Otras no, pero lo que se valora por lo general de manera espontánea es, lo que señala ese Sistema: la comunicación en el baile de pareja y no los soliloquios o los discursos impuestos. Es decir, cuando alguien no escucha el cuerpo del otro y simplemente quiere imponer su voluntad en el baile, no resulta bien”, señala.

De acuerdo a lo expresado por Leyda, *Los Dinzel* fue una destacada pareja de baile de tango integrada por Gloria Inés Varo y Carlos Rodolfo Dinzelbacher, formada en 1972 en Buenos Aires. Producto de más de 40 años investigación, ellos desarrollaron un sistema de enseñanza y transmisión de la danza del tango, que denominan *Sistema Dinzel* (Dinzel, 1994).

De acuerdo al libro *El tango, una danza, esa ansiosa búsqueda de la libertad*, publicado por Rodolfo Dinzel en 1994, el autor expresa que los primeros cronistas, que documentaron el tango en sus orígenes

observaron algo que está más allá del acto de bailar. Las descripciones están pintando que esos individuos estaban imbuidos en algo más: como poseídos por un tinte especial mientras transcurrían en el espacios: esas descripciones nos cuentan que los cuerpos tomados, aparentemente no decían nada: no gesticulaban ni tenían expresión alguna. Pero al observarlos con detenimiento, se revelaban una cantidad enorme de relaciones y de sutilezas entre estos dos torsos tomados (Dinzel, 1994, p. 45).

Según señala Leyda cuando se le pregunta por la práctica del baile, los valores y el tipo de comunicación que genera entre los danzantes, dice que el abrazo es fundamental para entenderlo.

“Marca el espacio superior donde se encuentra lo que él llama el aparato dramático (de la cintura para arriba), no se invade, se comparte. En el abrazo queda representada la relación entre hombre y mujer. Se nota que cuando en la pista bailan parejas que tienen el paradigma de que el hombre manda y la mujer obedece, uno ve que no hay un diálogo fluido. La comunicación en la pareja no se construye así, pues serían como unos monólogos. Sino con el aporte de ambos, porque la pareja en el

baile debe lograr o intentar lograr un entendimiento entre quienes dialogan, una unidad y eso es solo posible si hay equidad, respeto, solidaridad y ambos pueden proponer y construir el movimiento”, señala Leyda Santa.

Esto concuerda con Dinzel (1994) cuando dice que lo que se establece, a través del abrazo, es una interrelación y no una relación que implicaría una sola dirección en la comunicación de la pareja. Esto, a su vez, tendría una correspondencia con lo que se plantea desde el interculturalismo cuando señala las dos vías en el diálogo con el otro, en una apuesta por respetar sus narrativas en pro de una igualdad en el trato, a la hora de gestionar la diversidad (Giménez, 2009).

“La mujer no sigue al hombre, ni él manda en el baile, como se cree. En el tango, abordado así, los dos participan equitativamente del diálogo, improvisan frases con su cuerpo, hay una equidad. No se jerarquiza ni se discrimina la labor del uno ni del otro cuando se baila”, dice Leyda.

Por otra parte, Leyda señala la improvisación como algo central en el ejercicio de la comunicación corporal que suscita la danza del tango bajo el Sistema Dinzel. La docente y directora cultural de La Matraca señala que si bien este sistema formativo que usa con sus alumnos tiene figuras y pautas coreográficas, lo más importante es que se enseña el juego de la improvisación, pues sin ese componente no hay comunicación real.

Entonces, si vivir en sociedad y comprender al otro en una perspectiva de reconocimiento a la otredad que es distinta social y culturalmente exige, entre muchas otras cosas, comunicarse con otros de manera efectiva, es posible, como señalan Ruiz y Chaux (2005), que entre más competentes seamos para comunicarnos con los demás, más probable será que podamos interactuar “de manera constructiva, pacífica y democrática” en el entorno ciudadano.

Se observa a su vez que entre los asistentes de La Matraca, el juicio valorativo del baile estaría más en el tipo de comunicación que se logre en pareja de manera pacífica, asertiva y constructiva que en la destreza misma de la danza. Eso lo señala Camilo Díaz, quien resalta en su entrevista valores como el sentido de identidad, el amor propio y el respeto por la persona con quien se baila. *“Lograr abrazarse con su compañera o compañero y bailar de la manera más natural y espontáneamente en función de realmente disfrutar y*

compartir, es el mayor objetivo” (Entrevista realizada a Camilo Díaz, el día 15 de septiembre de 2017 en su casa).

Por su parte Ludivia Mejía, una bailadora de 70 años que dice haber asistido a La Matraca desde hace 52 años con su esposo Orlando Ruiz, y que además dice haber aprendido a bailar en su casa y con su familia dice que:

“Lo más importante a la hora de bailar es ser uno mismo y a la vez disfrutar con la pareja. No estar pendiente de si me voy a equivocar o que los de allá están bailando así o asá. Para bailar hay que ser respetuoso y pensar en la pareja, así como en respetar el espacio de las otras parejas en la pista” (Entrevista realizada a Ludivia Mejía, el día 13 de octubre de 2017 en La Matraca).

4.2.2 El baile de la vida

Ahora bien, de acuerdo a lo señalado por algunos entrevistados, no siempre el poder aplicar y reflexionar sobre estas competencias comunicativas en el baile significa directamente que se aplicarán siempre en todos los instantes de la vida cotidiana. No obstante quienes bailan, dicen que les ha contribuido para ser más reflexivos a la hora de establecer sus relaciones interpersonales.

Así lo reflejan los testimonios de dos estudiantes jóvenes de la Pontificia Universidad Javeriana, quienes debido a su asistencia al taller de tango del Centro de Expresión Cultural dictado por Camilo Díaz en dicha institución, también han visitado frecuentemente La Matraca en el último año: *“Justamente el tango lo que pretende es brindarte otros métodos de comunicación. Darte cuenta de que no siempre en los debates debe ganar uno”*, señala Guillermo Toro, estudiante de Economía, en la entrevista realizada en la Universidad Javeriana el 15 de noviembre.

Por su parte, Daniel Herrera, estudiante de Ingeniería Electrónica de la Pontificia Universidad Javeriana dice que gracias a lo que he vivido en el tango he tenido más herramientas para comunicarse con diferentes equipos de trabajo. *“Yo creo que en el mundo de la ingeniería hay un problema y es que no nos sabemos comunicar y yo creo que lo más importante es entenderse con las otras personas, llegar a encontrar puntos en común”*, expresa.

Otros testimonios nos hablan de prácticas como la escucha activa:

“es algo que trato de no olvidar y es algo que conocí como concepto en las clases de tango y observando las parejas bailar en La Matraca. Cuando bailamos, expresamos esa escucha a través de los gestos, que muchas veces dicen más que las palabras. Y pues en la vida cotidiana es muy importante saber escuchar a los demás. Un montón de conflictos surgen porque no supimos escuchar o porque no nos sentimos escuchados”, señala Carolina Aristizabal. (Entrevista realizada a Carolina Aristizabal, el día 5 de agosto de 2017 en la Universidad Javeriana).

Para ella, escuchar activamente implica estar dispuesto y abierto a encontrar diferentes puntos de vista en la mirada que brinda el otro, liberarse del prejuicio y los estereotipos y a no asumir que se entienden completamente las intenciones detrás de las acciones del otro. Esto sería relevante en su relación con el marco de las competencias comunicativas desarrolladas en las pedagogías para la construcción de una cultura de paz.

“Hoy en día en todo el mundo se baila el Tango. Personas de todos los lugares, propios o viajantes, se encuentran en las milongas y comparten y bailan una danza de fraternidad, de igualdad, de libertad, de contacto. Y tal vez sin entender siquiera sus idiomas, logran comprenderse, jugar y componer a través de esta danza de abrazo. Esto trae beneficios y aplicaciones para el individuo y la comunidad, a nivel mental, emocional, físico y vincular. Por lo que ha sido declarado como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”, señala el docente Camilo Díaz en la misma entrevista.

O, como poéticamente señala Leyda Santa, en el tango, así como en el bolero, *“Hay que entregarse. Lo que define el verdadero abrazo es entregar el corazón. No tomarse por los brazos”*.

4.2.3 Bolero: baile de emociones

¿Por qué sería importante escuchar bolero, hablar sobre bolero, bailar y ver bailar bolero? ¿Qué relevancia tiene para la vida de algunos habitantes de Cali y el Barrio Obrero en el siglo XXI? ¿Qué importancia tiene para sus familias y su sociedad, un género que nació, como lo conocemos hoy según los historiadores, a finales del siglo XIX en Cuba?

Estas fueron algunas de las preguntas realizadas en las entrevistas a distintos danzantes. De todas las respuestas obtenidas, hay una muy pertinente para el presente análisis y la mencionó Leyda Santa:

“En la programación que tuvimos en La Matraca llamada Boleros alalimón, se citó una muy buena: porque el bolero ha hecho más por América Latina que cualquier gobierno” y otra que dice que “el bolero es la crónica sentimental y artística de la pareja humana y latinoamericana, que es una frase citada del compositor cubano César Portillo de la Luz”.

Ya hemos dicho en capítulos anteriores, de acuerdo a Monsiváis (2000) que la radio, la publicidad, el cine, el amor virtual y la música popular, en la que se encuentran los boleros, han configurado culturalmente las sociedades latinoamericanas. Y esto ofrece una perspectiva para adentrarse en lo que puede significar el bolero para sus danzantes.

“Para bailar un buen bolero lo principal es el sentimiento, compenetrarse con la pareja”, señala Miguel Giraldo, propietario de El Chorrito. La reiteración de la palabra emoción y sentimiento ligada a los boleros y su baile, brinda una pista de cómo son necesarias para su ejecución en el baile, la identificación y el manejo de las emociones propias y la identificación y respuesta empática de las emociones de la pareja. Si bien el entendimiento de los códigos dancísticos del baile serían necesarios para establecer el diálogo corporal, lo señalado anteriormente remite a competencias emocionales importantes, como la empatía.

“Los movimientos en el bolero son lentos, largos, hay mucha caminada. Bueno, en el bolero como se bailaba en los salones de Cali hace muchas décadas. En El Chorrito se ve de todo, quienes bailan con estos códigos y quienes simplemente se balancean abrazados en una compenetración. Pero los gestos denotan que se necesita mucho entendimiento emocional, sin necesidad de que sean una pareja romántica, entre quienes bailan bolero para poder salir a la pista”, dice por su parte Andrea Ascuntar, psicóloga y bailadora que frecuenta El Chorrito Antillano, desde hace unos años y llega desde un barrio del sur de Cali hasta el centro, especialmente los lunes. (Entrevista realizada a Andrea Ascuntar, el día 8 de noviembre de 2017 en el Chorrito Antillano).

Ahora bien, varios testimonios señalan que el bolero, algunas veces, sería un mecanismo práctico de regulación de emociones. *“Después de un buen bolero, no hay nada mejor para una pena de amor”*, señala Andrea Ascuntar.

Por otra parte, en la observación participante, se identifica que un término como el de Encastre, utilizado en el sistema de enseñanza Dinzel para el tango, también es usado algunas veces en el bolero espontáneamente, sin que se denote de esta manera.

“El pectoral izquierdo de quien haga el rol masculino, entra al seno de la mujer, que es el espacio en el centro del pecho de la mujer. Dicen que lo más importante en el tango es el abrazo y que un buen abrazo se compone de varios elementos, uno de ellos el encastre, pues posibilita el diálogo de los cuerpos”, señala Carolina Aristizabal (Entrevista realizada a Carolina Aristizabal, el día 5 de agosto de 2017 en la Universidad Javeriana).

En el libro de Dinzel (1994) se describe el encastre anatómico, el hombre tiene el torso a 45 grados, pero la cadera está enfrentada a la cadera de ella y tiene los pies intercalados con los pies de ella. *“En el encastre hay una conexión más íntima con el cuerpo del otro, donde comienzan a entenderse no sólo desarrollos mecánicos y musculares, sino elementos no materiales como la intención”* (Dinzel, 1994, p. 60).

Como lo señala Leyda Santa en su entrevista,

“hay una intención del movimiento: quiero ir hacia allá y lo comunico. Pero también hay una intención ligada a los valores que quiero o puedo comunicar con mi baile, a mi pareja, inclusive a quien observa. Por ejemplo, una persona de piernas muy largas que baila con otra de piernas cortas y prefiere lucirse antes que considerar el bienestar del otro, puede dar pasos muy largos y forzar a la pareja y no generar un diálogo sino algo agotador y hasta violento con el otro”.

De acuerdo a esto, los valores de cada persona mediarían su práctica del baile o viceversa. *“Se baila como se es, se es como se baila”*, señala Leyda. En ese caso, la intención estaría ligada a ciertas competencias comunicativas y a los criterios morales y éticos que anteceden a la acción de bailar y la manera cómo se ejecuta.

5 ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

Hemos visto como el baile en Cali, específicamente en los dos bailaderos del Barrio Obrero abordados en la presente investigación, delimita un espacio y a su vez una práctica intercultural. También cómo, en medio de los diferentes ritmos que van marcando improvisadamente la faena de múltiples sentidos en pugna de la urbe, el baile cumple consciente o inconscientemente una función en la gestión de esa diversidad.

Es decir, el baile en Cali es una de las tantas formas cotidianas que espontánea o intencionalmente algunos habitantes ejercen para ponerse en común, es decir, para comunicarse en medio de su diversidad. Como ocurre en los dos lugares señalados.

Ahora bien, esa diversidad agenciada en el momento y el espacio del baile, puede responder o no a lo que plantea el interculturalismo en cuanto a los factores que, según este enfoque, contribuyen a la transformación no violenta de los conflictos en el escenario plural. Todo dependerá de si la misma se gestiona desde la exclusión o la inclusión. Es decir, desde la discriminación, la segregación o la eliminación del otro o de lo que es diferente; o, todo lo contrario, desde la aceptación de la diversidad cultural como positiva (Giménez, 2009).

Por lo tanto, se concluye que el desarrollo de competencias comunicativas, necesarias para el desarrollo de una cultura inclusiva, en el espacio y la práctica de los bailes populares se hace más propicio o no en la medida en que converjan una serie de factores. Estos serían: tipos de música para las danzas de abrazo como el tango y el bolero que se bailan en los sitios analizados, una experiencia sonora que permita el baile y el diálogo, ambiente familiar, una iluminación que admita no solo identificar a los asistentes sino bailar y ver bailar y otras prácticas de interacción que fomenten la conciencia del otro y el diálogo.

Evidentemente, de los dos lugares analizados, se puede decir que La Matraca reúne más elementos para el baile como espacio y práctica que propicia el desarrollo de competencias comunicativas. Esto sumado a la pedagogía del tango del Sistema Dinzel, que su directora cultural difunde. No solo en el espacio del bailadero sino en múltiples escenarios a través del proyecto Vos y Yo espacio tango, con el que, entre otras cosas, desarrolla un trabajo terapéutico con pacientes de la Fundación Parkinson de Colombia, que ha sido referenciado en diferentes congresos científicos. Proceso del cual hace parte fundamental

Camilo Díaz, como docente a su vez del taller de tango de la Pontificia Universidad Javeriana.

No obstante, aunque El Chorrillo Antillano no cuenta con todos los componentes señalados anteriormente, el carácter un poco más espontáneo de sus prácticas y la convergencia de los múltiples que se abrazan en la pista de baile, da cuenta de cuán arraigado están aun estos bailes en el imaginario colectivo de muchos caleños y la importancia de su preservación.

Cabe resaltar de nuevo que en la presente investigación se analizaron dos componentes del baile: uno son los espacios de baile, sus historias, sus prácticas y el otro son las narrativas corporales y orales de los danzantes, sean bailarines o bailadores, en busca de rastros de valores asociados a la inclusión y la cultura de paz.

En cuanto a los espacios, retomamos algunos de los autores que hemos citado, especialmente a Sevilla (1998) para responder a las siguientes preguntas: ¿cómo estos lugares, que insisten en promover bailes y músicas que tienen más de un siglo de ser creadas, han logrado perdurar en Cali? ¿Cómo esto se relaciona con la interculturalidad al interior de los mismos? En los hallazgos decantados de la investigación, encontramos el alto valor simbólico de estos espacios y la importancia de enaltecer la tradición, como factores claves en su permanencia. Aspectos que se relacionan a su vez con la interculturalidad que se da al interior de los mismos.

Si bien, como se ha dicho, en nuestro análisis observamos que sólo uno de los dos bailaderos que se aborda en esta investigación, La Matraca, responde más claramente a lo que se define como salón de baile, por la disposición del espacio, la música que se escucha y ciertas prácticas, las tres características anteriores fueron también encontradas en el otro bailadero: El Chorrillo Antillano.

Después de ese estudio, si algo queda claro es que tanto el Chorrillo Antillano como La Matraca, son lugares que brindan en Cali una posibilidad para la comunicación y el encuentro entre aquellos sectores de la ciudad que han hecho de la práctica de los bailes populares uno de sus principales ejes de identidad. Especialmente en el espacio de La Matraca, muchos habitantes del Barrio Obrero y otros sectores de la ciudad, encuentran un sentido a su vida y un lugar digno como parte de un colectivo.

En cuanto a las narrativas corporales y orales de los danzantes, sean bailarines o bailadores, cabe resaltar que, como ya se dijo, hay competencias ciudadanas resaltadas por estos con palabras y gestos como el valor de construir acuerdos, el negociar significados, el diálogo, la empatía, señalados como indispensables a la hora de bailar. A su vez señalan el respeto, el diálogo, la solidaridad, valores que a su vez, desde lo simbólico, son imprescindibles para el desarrollo de una cultura de paz en cualquier sociedad (Palos, 2006).

No obstante, se concluye que no siempre el poder aplicar y reflexionar sobre estos valores en el baile significa directamente que se aplicarán siempre en la vida cotidiana. Sin embargo, queda claro que a la luz de una pedagogía como la que ofrecen Leyda Santa y Camilo Díaz en *La Matraca*, adscritos al Sistema Dinzel para la enseñanza del tango, existe verdaderamente una potencialidad en la enseñanza y la práctica de dichos bailes y su contribución a las pedagogías que buscan la construcción de una cultura de paz.

Ahora, como se ha dicho, otros conceptos como pertenencia, identidad, dignidad, sentido del colectivo, que a su vez son importantes para el ejercicio de la ciudadanía, de acuerdo a Ruiz y Chaux (2015) también fueron encontrados en los relatos de los entrevistados. Esto se enlaza con lo expresado por Wade (2000), cuando sostiene que la música, y en particular el baile, se presta a procesos de incorporación y transformación de la identidad. O como explica Wade (2000), quien expone que la fiesta y el baile hacen posible encontrarse con la alteridad, no solo con la externa sino con la que nos habita.

Y si las competencias comunicativas dentro de las competencias ciudadanas se entienden como “las habilidades que nos permiten como ciudadanos entablar diálogos constructivos, comunicar nuestros puntos de vista, posiciones, necesidades, intereses o ideas en general y comprender aquellas que los demás ciudadanos desean comunicar” (Ruiz y Chaux, 2005, p. 36), el baile y la enseñanza del baile con un enfoque inclusivo, cumpliría una función central en la formación para el desarrollo de dichas competencias.

En este punto se concluye que no cualquier tipo de enseñanza de baile y la danza aportaría per se a estos desarrollos. Si no que se requieren métodos y lineamientos como los que aporta Dinzel (1994), citado por los docentes de tango entrevistados.

En clave de las analogías encontradas entre la danza del tango y la comunicación oral, se concluye entonces que para que un programa en danza aporte al desarrollo de

competencias comunicativas, y por ende al desarrollo de competencias ciudadanas como el diálogo, es clave que aborde el aprendizaje corporal y lingüístico de un concepto como el de la improvisación.

Esto porque como señala Dinzel (1994), cuando se dialoga oralmente, se improvisa con los elementos fonéticos aprendidos.

Pero no puedo tener frases estructuradas. Porque si preparo la frase “el pan esta duro” y la tengo lista para decir, cuando la otra persona me propone “lindo día , eh” y le contesto “el pan está duro” ya no puedo seguir hablando, porque mi diálogo se transforma en una incoherencia”. (...) en danza del tango, los que bailan improvisan con la capacidad de cada uno de transmitir y de recibir, acorde a las circunstancias espaciales que están dadas, acorde a los impulsos, acorde a la traslación o acorde al pasaje del peso del cuerpo. Improvisar es ponerse frente a frente con la libertad (Dinzel, 1994, p. 49).

Algo que dialoga como lo hallado por Llano (2015) cuando dice que

mientras se siga repitiendo de memoria coreografías aprendidas, menor posibilidad se brinda a la creatividad en el baile, pues bailar de memoria exige que se excluyan aquellos elementos que surgen espontáneamente en el momento y que pueden ser incorporados dentro de la performance (Llano, 2015, p. 223).

Se infiere entonces que aplicar estas prácticas enlazadas metafóricamente a una pedagogía sobre el ejercicio cotidiano de la ciudadanía democrática, como lo han señalado los sujetos entrevistados, supone constantemente nuevos retos y lecturas desde lo social y lo cultural.

Uno de ellos sería el que señalan Ruiz y Chaux (2005) cuando dicen que nadie posee realmente una competencia, sino más bien un tipo de saber que es aplicado o no de acuerdo a criterios morales y éticos en determinadas circunstancias. Y que juzgar la acción de las personas supone el desarrollo y la aplicación de otras competencia cognitivas.

No bastaría con bailar sino con reflexionar y discutir verbalmente estas competencias y su pertinencia en distintos escenarios en los que surgen conflictos ciudadanos.

Sin querer señalar una jerarquía entre el gesto y la palabra, en la que esta última ocupe un lugar superior, lo que se propone aquí es lograr una complementariedad en la que el cuerpo y el discurso de lo que ocurre en el baile se traslade a otros espacios y a otras prácticas sociales. Como lo han mostrado los resultados, el baile como práctica, en los escenarios observados, es un lenguaje común que permite una conversación de cuerpos que le es común a todos, independiente de si las personas hablan la misma lengua. Independientemente de su procedencia socioeconómica, étnica o religiosa, los que bailan comparten códigos históricos de cada ritmo, significantes, gestos y significados. ¿Cómo se pueden extender estos aprendizajes y vivencias cada vez más a espacios distintos al bailadero? Esta es una de las cuestiones que se desprenden de los resultados encontrados. El reto sería encontrar formas metodológicas que permitan llevar estas propuestas formativas y acciones espontáneas a muchos otros escenarios ciudadanos, en una ciudad como Cali.

Estas cuestiones, en clave de la formación y conformación de una ciudadanía activa, deberían ser atendidas y valoradas al pensar en programas macro que tengan como objetivo aportar desde la educación y desde otros aspectos, a la construcción de una cultura de paz. Evidentemente, no una paz en la que se perpetúe y les exija a los individuos “un sometimiento pacífico” a la violencia directa, simbólica y estructural. Sino en una paz fundada en una racionalidad dialógica, una paz basada en el reconocimiento de uno mismo y del otro como fin y no como medio.

Por eso, como sugerencias para futuras investigaciones e investigadores que quieran incursionar en este campo investigativo, la invitación es a pensar el baile más allá de su valor estético en términos de comunicación. Lo ideal sería partir de eso para buscar puntos de conexión con otras problemáticas o fenómenos sociales, desde lo político, lo social, lo pedagógico, lo económico, etc.

Por otra parte, el valor del compartir, asociado al baile, en las narrativas de los asistentes a ambos lugares nos lleva a una discusión central. En la revisión documental se encuentra que el compartir ha estado justamente en el centro de la discusión sobre el rol de las artes, el baile y la música en las culturas. Desarrollado en gran parte por Béla Bartók, uno de los fundadores de la etnomusicología, basada en las relaciones que unen la etnología y la musicología. Una de las frases más célebres de este músico húngaro que se destacó

como compositor, pianista e investigador de música folclórica de la Europa oriental, es la de "Las competencias son para los caballos, no para los artistas".

Uno de los valores importantes para el interculturalismo es justamente ese: compartir. Para gestionar las relaciones de manera positiva e incluyente entre diversos y diferentes, se requiere poner en práctica este valor. Como nueva expresión dentro del pluralismo cultural, el interculturalismo afirma que "no únicamente lo diferente sino también lo común, promueve una praxis generadora de igualdad, libertad e interacción positiva en las relaciones entre sujetos individuales o colectivos culturalmente diferenciados" (Giménez, 2009, p. 14).

Otro punto que se concluye es que el bolero, no sólo su baile sino también su escucha, ha cumplido la función de mecanismo regulador de emociones para algunos de los visitantes de estos lugares. Esto, como afirmaron algunos, al cumplir algunas veces el papel de maestro, de amigo, de madre o padre para muchos habitantes de Cali que padecen los pesares propios de la vida. Muchos asintieron con que quizás esta expresión musical llena por momentos el vacío que deja el hecho de que en las instituciones educativas no se enseña sobre los sentimientos y en las familias colombianas, como señalan los entrevistados, es muy poco lo que se enseña sobre el amor.

Por tanto, la preservación de esa memoria colectiva de la música y los bailes tradicionales populares urbanos de comienzos del siglo XX, que aún se bailan en estos lugares del Barrio Obrero, sería significativa para la vida de quienes se reúnen en torno a ellos. Y más aún, daría claves importantes sobre cómo se medía la diversidad de manera no violenta. Cabe preguntarse si lo que se observó en estos dos bailaderos también se puede estar presentando en otros tipos de lugares de fiesta en la ciudad.

Hay que tomar en cuenta que, a su vez, estos saberes están siendo remplazados por otras músicas y bailes de la cultura del entretenimiento actual que tienen otras narrativas y gestos que remiten a otro tipo de valores. Estos son asumidos por jóvenes que no solo podrían enriquecer su experiencia vital a través de esta memoria de su territorio y del reconocimiento de su historia cultural, sino que podrían encontrar en ello un espacio de participación en la vida comunitaria.

No obstante, se concluye que para construir una verdadera cultura de paz y un verdadero diálogo intercultural en Cali, es necesario a su vez el fomento de una cultura

participativa como condición determinante para la transformación de la sociedad en su nivel estructural y simbólico.

Los que bailan las danzas de abrazo y enseñan a bailarlas, han dado pasos significativos al reivindicar la inclusión en sus prácticas interculturales, además de valores importantes asociados a la ciudadanía democrática. Es tiempo de que las estructuras sociales y económicas que soportan la desigualdad y la exclusión, ajusten sus medidas con ritmo inclusivo.

6 REFERENCIAS

- Benhabib, S. (2006). *Las reivindicaciones de la cultura : igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Bonilla, E. y Rodríguez, P. (2005). *Más allá del dilema de los métodos. La Investigación en Ciencias Sociales*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Bourdieu, P. (1991). *El Sentido práctico*. Madrid, España: Taurus.
- Bourdieu, P. (1996). *Cosas dichas*. Madrid, España: Gedisa.
- Cano, P. (2017). Músicas populares en Cali en los años setenta: dinámicas del campo de producción cultural. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 175-192.
- Carozzi, M. (2011). *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. La Plata, Argentina: Ediciones de periodismo y comunicación.
- Castañeda, A. (2015). *Encantos y peligros de la ciudad nocturna Cali 1910-1930*. Universidad del Valle.
- Cataño, C. E. (2010). Genealogías salseras: memorias de migración. *Encuentros*, 15, 59-78.
- Concejo de Santiago de Cali. (2016). *Planes de Desarrollo Comunas y Corregimientos (2016-2019)*. Cali, Colombia: Concejo de Santiago de Cali.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas. (2005). *Censo poblacional de Colombia*. Recuperado de <http://www.dane.gov.co/files/censos/libroCenso2005nacional.pdf>
- Dinzel, R. (1994). *Tango. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires, Argentina: El Corregidor.
- Las tres caras de las escuelas de Salsa en Cali*. (24 de diciembre de 2016). El País. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/las-tres-caras-de-las-escuelas-de-salsa-en-cali.html>

Expediente Municipal (2014). Seguimiento y evaluación del Plan de Ordenamiento Territorial.

Recuperado de:

http://planeacion.cali.gov.co/pot_adoptado/20141201_Expediente%20Municipal%20Cali.pdf

Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. du Gay, (Coord.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Madrid, España: Amorrortu editores.

Galtung, J. (2003). *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao, España: Gernika Gogoratuz.

García-Canclini, N. (1987). Ni folklórico, ni masivo: ¿qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación*.

Recuperado de: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf

García-Canclini, N. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. México D.F, México: Nueva Imagen.

García-Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas*. México D.F, México: Grijalbo.

García-Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F, México: Grijalbo.

García-Canclini, N. (2006). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, España: Gedisa.

Giménez, C. (2003). Pluralismo, Multiculturalismo e Interculturalidad: Propuesta de clarificación y apuntes educativos. *Revista Educación y Futuro*, 8, 9-26.

Giménez, C. (2009). Interculturalismo. Definició, especificitat i dimensions. *Revista de Coneixement i anàlisi social*, (16), 32-41.

Guerrero, M. y Pérez, N. (2015). La definición de barrio en un barrio/. Transformaciones del espacio y de las prácticas socioculturales en el barrio de San Nicolás. *Bifurcaciones*, 20, 1-15.

Gramsci, A. (1986). *Literatura y vida nacional*. México D.F, México: Juan Pablos.

Gramsci, A. (2011). *¿Qué es la cultura popular?*. México D.F, México: Juan Pablos.

Gravano, A. (2008). Imaginarios barriales y gestión social. *IX Congreso Argentino de*

- Antropología Social*. Ponencia llevada a cabo en el congreso. Posadas, Argentina.
- Habermas, J. (2000). *Conciencia moral y acción comunicativa*. Barcelona: Península.
- Jiménez-Domínguez, B. (2000). Investigación cualitativa y psicología social crítica. Contra la lógica binaria y la ilusión de la pureza. Investigación cualitativa en Salud. Universidad de Guadalajara. (17).
- Lederach, J. (1996). *Mediación*. Bilbao, España: Gernika Gogoratuz.
- Lederach, J.. (2000). *El abecé de la paz y los conflictos: educar para la paz*. Madrid, España: Catarata.
- Llano, I. (2015). *La salsa en Barcelona: inmigración, identidad, músicas latinas y baile* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, España.
- Mandoki, K. (2006). *Estética y comunicación: de acción, pasión y seducción*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Mayolo, C. (2002) *¿Mamá qué hago?* Bogotá, Colombia: Editorial Oveja Negra
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia*. Barcelona, España: Anagrama.
- Panikar, R. (2006). *Paz e interculturalidad. Una reflexión losóca*. Barcelona, España: Herder.
- Palos, J. (2006), *Aprendizaje servicio*. Barcelona, Octaedro.
- Pavía, J. M. (2005). *Matraca tango, malevaje caleño e historias del barrio obrero. Imaginarios urbanos presentes en un escenario de prácticas musicales*. Cali, Colombia: Universidad Autónoma de occidente.
- Pavía, J. M. (2006). *Imaginarios urbanos presentes en un escenario urbano de prácticas musicales: Identidades sociales, música, crónicas de Cali y el Barrio Obrero*. Cali, Colombia: Universidad Autónoma de occidente.
- Pavía, J. M. (2009). *Las músicas del barrio una primera aproximación al estudio de los usos de la música popular en la actualidad* (Tesis de Maestría). Universidad del Valle, Cali.
- Quintero, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid, España: Iberoamericana-Vervuert.

- Reyes-Schram, A. (1975). *The role of music in the interaction of black americans and hispanos in New York City's East Harlem* (Tesis doctoral). Columbia University, Estados Unidos.
- Ruiz, A. y Chauz, E. (2005). *La Formación de Competencias Ciudadanas*. Bogotá, Colombia: Asociación Colombiana de Facultades de Educación.
- Sandoval, C. (1996). La formulación y el diseño de los procesos de investigación social cualitativa. *Investigación Cualitativa* (111-128). Bogotá: Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior.
- Sevilla, A. (1998). Los salones de baile: Espacios de ritualización urbana. En N. García-Canclini (Coord.) *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. México D.F; México: UAM/Grijalbo.
- Sen, A. (2007). *Identidad y violencia. La ilusión del destino*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Sampieri, R. (2014) *Metodología de la Investigación*. (pp 52 – 134) 2a. ed. McGraw-Hill. México, D.F., 2001.
- Taylor, S. y Bodgan, R. (1987). *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación*. Buenos Aires: Paidós.
- Unesco (1998). *Proyecto transdisciplinario de la UNESCO “Hacia una Cultura de Paz”*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001177/117753So.pdf>
- Ulloa, A. (1989). La salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación. *Boletín socioeconómico*, (19), 142-154. Recuperado de <http://cms.univalle.edu.co/socioeconomia/media/ckeditor/files/La%20salsa%20en%20Cali%20cultura%20urbana,%20musica%20y%20medios%20de%20comunicacion.pdf>
- Ulloa, A. (1992). *La salsa en Cali*. Cali, Colombia: Ediciones Universidad del Valle.
- Ulloa, A. (2004). El baile un lenguaje del cuerpo. *Contracampo*, (10/11), 123-168.
- Ulloa, A. (2008). La identidad también se baila. *Nexus Comunicación*, 8, 250-262.
- Ulloa, A. (2009). La ciudad y su otra historia cultural. *Urbes*, 1, 87-88.

- Urrea, F. (2005). La población afrodescendiente en Colombia. Seminario Internacional Pueblos indígenas y afrodescendientes de América Latina y el Caribe: relevancia y pertinencia de la información sociodemográfica para políticas y programas. Ponencia llevada a cabo en Comisión Económica para América Latina y el Caribe, Santiago de Chile.
- Urrea, F. y Quintín, P. (2000). *Segregación urbana y violencia en Cali: trayectorias de vida de jóvenes negros del Distrito de Aguablanca*. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/cidse/segregacion.pdf>
- Vásquez, E. (2012). Cali en la primera mitad del siglo XX: mentalidades y sensibilidad. En *Historia de Cali. Siglo XX* (tomo III; p. 29). Santiago de Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- Wade, P. (2000). *Music, race and Nation. Música tropical in Colombia*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación música tropical en Colombia*. Bogotá, Colombia: Multiletras.
- Walzer, M. (1998) *Tratado sobre la tolerancia*. Barcelona: Paidós.
- Waxer, L. (2002a). Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia. *III congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Recuperado de <http://www.hist.puc.cl/iaspm/actaste-ma1.html>
- Waxer, L. (2002). *The city of musical memory: Salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*. Middletown, USA: Wesleyan University Press.