

¿Música grabada o música en vivo? Algunas preguntas en torno a las relaciones entre música y baile en la escena salsera de Santiago de Chile

Malucha Subiabre
Pontificia Universidad Católica de Chile
Universidad Alberto Hurtado

Resumen

El trabajo plantea preguntas acerca de las relaciones entre baile y música en la escena de la salsa en la ciudad de Santiago de Chile actual, a partir de los hallazgos preliminares del trabajo de campo iniciado en abril de 2018 en la salsoteca Maestra Vida. En la revisión se hace énfasis fundamentalmente en los modos en que el público construye esta relación. Se comienza por explicar el lugar que ocupa la salsoteca en la escena, para luego describir los modos en que el público utiliza los espacios del local. Más adelante, se exploran los modos en que los bailarines usan la música y se revisan algunas de las ideas que circulan en los espacios de baile, para más adelante discutir la aparente dicotomía entre la música en vivo y la música grabada en la escena. En la sección final se sugiere que la relación entre baile y música se da en el caso estudiado de modos diferentes en cada grupo que compone el público de Maestra Vida, y que opera como una forma individual y colectiva de escuchar y experimentar la música.

Conceptos clave: salsa, música, baile, participación, experiencia musical.

Recorded Music or Live Music? Some Questions about the Relationship between Music and Dance in the Salsa Scene in Santiago de Chile

Abstract

The communication sets some questions about the links between dance and music at Santiago de Chile's salsa scene, through the exposition of preliminary results of the fieldwork begun at april of 2018 in salsoteca Maestra Vida. Emphasys is made about the ways in wich audience builds this relationship. It begins by explaining Maestra Vida's place at the scene, to then describe the attendant's uses of spaces in there. Later, the audience's uses of the music are explored, and the circulation of ideas within the dance spaces are examined. Afterwards, the apparent dichotomy between live music and recorded music is considered. Last section suggests that the dance-music relationship

works differently in each group of the audience and works in both individual and collective ways of listening to and experiencing music.

Keywords: salsa, music, dance, participation, musical experience.

A finales del año pasado, el percusionista Miguel «Masacote» Cortés, publicó en su página de Facebook la siguiente pregunta: “¿por qué los bailarines de salsa que se dedican a esto prefieren bailar con un DJ en vez de ir a bailar con orquesta en vivo? [sic]”¹ Las principales razones argüidas en el debate eran tres: el desconocimiento de la música por parte de los bailadores, su manera de bailar y la excesiva relevancia que le dan a la música grabada. En contraposición a eso, varios de los participantes de la discusión afirmaban que bailar con música en vivo es distintivo de “los salseros de verdad”². Al consultar con bailadores que frecuentan salsotecas y toman clases de baile, es decir, los principales interpelados en la discusión, ellos estuvieron de acuerdo en que el público no acostumbra a bailar con música en vivo, sin embargo, afirmaron apreciar bailar con ella.

Ante esto me pregunté entonces ¿es real que los bailadores no bailan con música en vivo? Si es así ¿por qué algunos de ellos dicen valorarla? ¿Y si no es así, por qué parece haber acuerdo en que el público no baila en tales contextos? Por otro lado, ¿por qué para algunos fanáticos bailar con música grabada es insuficiente para lograr una experiencia adecuada, mientras que otros no parecen cuestionarse en absoluto esto? Estas preguntas resultan más interesantes si se considera que la escena depende casi en exclusivo de la música grabada, a pesar del importante número de orquestas activas.

Aunque he participado de la escena como auditora y bailadora durante varios años, éste constituye mi primer intento de comprenderla desde un punto de vista musicológico. Así, presento en las siguientes páginas algunos de los resultados preliminares de la investigación que comencé en abril de 2018 en la salsoteca Maestra Vida. No es mi intención establecer aquí conclusiones definitivas, sino plantear preguntas que guíen el curso futuro de la investigación. Busco, por una parte, avanzar en la comprensión de las maneras en que los bailadores se relacionan con la música: ¿de qué maneras la usan?, ¿con qué ideas la asocian?, ¿establecen o no distinciones entre la música grabada y la música en vivo? Por otra parte, estoy interesada en establecer el rol de los músicos y las orquestas de salsa en esa relación: ¿de qué manera contribuyen en la relación del público con la música salsa? Y más allá de eso ¿de qué manera se relacionan los mismos músicos con esta práctica musical? El trabajo se ha elaborado a través de la observación participante realizada los jueves en la salsoteca Maestra Vida, por tratarse

¹ Miguel Masacote Cortés, “Por qué los bailarines de salsa que se dedican a esto prefieren bailar con un DJ en vez de bailar con orquesta en vivo?”, 3 de noviembre de 2017. Recuperado de [<https://www.facebook.com/miguelmasacotecortes/posts/1648697418524118>].

² *Ibidem*.

del único día y lugar dedicados permanentemente a la salsa en vivo en Santiago. Además, he realizado entrevistas en profundidad a bailarines que han tomado clases en ésta u otras salsotecas, así como a músicos y a uno de los DJ del local.

La investigación musical sobre música popular en Chile se ha concentrado usualmente en la creación y la interpretación musical, dejando de lado la recepción musical. En este sentido, ha seguido la tendencia latinoamericana, que concentró sus esfuerzos en los aspectos estructurales de la música³. La preocupación de la musicología en Chile por este tema es reciente e incipiente⁴ por lo que este trabajo toma como referentes, investigaciones como las de Waxer⁵, Hutchinson⁶, Román-Velásquez⁷, Urquía⁸ y McMains⁹, que han abordado la construcción de identidades a partir de la música y el baile de la salsa, así como las de Turino¹⁰, Frith¹¹, Hesmondhalgh¹² y Mendivil y Spencer¹³, que abordan las relaciones entre el público y la música.

Es necesario comenzar por definir algunos conceptos. En primer lugar, entiendo el de escena musical como el “contexto en el cual conjuntos [*clusters*] de productores, músicos y fanáticos comparten colectivamente sus gustos musicales y se distinguen a sí

³ Mendivil, Julio y Christian Spencer Espinosa. “Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World”, en Julio Mendivil y Christian Spencer Espinosa (eds.), *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, Routledge, New York, 2016, pp. 1–22.

⁴ Véase Banderas, Daniela. “La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual”, Tesis de Magister, Universidad de Chile, 2006; Banderas, Daniela. “Ella baila sola: hacia una sanación de la corporalidad violentada”, *Resonancias*, 12, 22, 2008, pp. 27–34; Banderas, Daniela. “Música de la cotidianidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas”, *Revista Musical Chilena*, 63, 212, 2009, pp. 103–120; Paredes, Javier. “Música dance, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile”, *Resonancias*, 32, 2013, pp.65-76 y Hurtado, Verónica. “Conciencia y emoción enactivas en la meditación con mantras del budismo tibetano”, *Resonancias*, 19, 35, 2014, pp. 25–46.

⁵ Waxer, Lise. *The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002 y Waxer, Lise. “Llegó la salsa: The Rise of Salsa in Venezuela and Colombia”, en Lise Waxer (ed.), *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, Routledge, Nueva York, 2002, pp. 219–245.

⁶ Hutchinson, Sydney. “Mambo on 2: The Birth of a New Form of Dance in New York City”, *Centro Journal*, 16, 2, 2004, pp. 108–137 y Hutchinson, Sydney (ed.). *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*, Temple University Press, Pennsylvania, 2013.

⁷ Román-Velásquez, Patria. *The Making of Latin London. Salsa Music, Place and Identity*, Ashgate, Londres, 1999 y Román-Velásquez, Patria. “The embodiment of salsa: musicians, instruments and the performance of a Latin style and identity”, *Popular Music*, 18, 1, 1999, pp. 115–131.

⁸ Urquía, Norman. “‘Doin’ It Right’: Contested Authenticity in London’s Salsa Scene”, en Andy Bennett y Richard A. Peterson (eds.), *Music scenes: local, translocal and virtual*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, pp. 96-112.

⁹ McMains, Juliet. *Spinning mambo into salsa: Caribbean dance in global commerce*, Oxford University Press, New York, 2015.

¹⁰ Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.

¹¹ Frith, Simon. *Ritos de la interpretación*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

¹² Hesmondhalgh, David. *Por qué es importante la música*, Paidós, Buenos Aires, 2015.

¹³ Mendivil, y Spencer Espinosa (eds.). *Made in Latin America*.

mismos de otros”¹⁴. Se trata de “espacios culturales de participación colectiva y de pertenencia”¹⁵ que permiten, por lo tanto, crear experiencias de comunidad¹⁶.

Por otra parte, uso aquí los conceptos de bailarín y bailadora, que se utilizan en el Caribe y en la escena salsera de Santiago para distinguir a los bailarines aficionados de los profesionales, aunque lo usaré aquí para referirme al grupo de personas que asiste a clases de salsa y para diferenciarlo de otros, que asisten a la salsoteca. Utilizo, además el de salsa que, aunque polémico¹⁷, me permite denominar de forma general a los repertorios derivados del son cubano practicados desde finales de la década de los 60’ en Nueva York y en diferentes países del Caribe: la salsa dura, puertorriqueña, venezolana y colombiana; y a la timba, desarrollada en Cuba a contar de la década de 1990¹⁸. A su vez, estas denominaciones específicas me permitirán diferenciar los repertorios cuando sea necesario, en tanto que haré lo propio con los conceptos de mambo y casino¹⁹ para identificar los respectivos estilos de baile.

Por último, una aclaración sobre la noción de “bailar” es importante. Si bien varias formas de movimiento asociadas a la música pueden observarse en Maestra Vida, en lo sucesivo utilizaré el sentido que le dieron los bailarines entrevistados, esto es, al formato de baile en pareja, que es además el enseñado en las clases de salsa.

Maestra Vida en la escena salsera santiaguina

La escena de la salsa en Santiago se compone de un circuito de salsotecas – espacios dedicados al baile y la escucha musical–, academias de baile –espacios de enseñanza– y clases dictadas en las mismas salsotecas; en la cual convergen un variopinto grupo de fanáticos –entre ellos, bailarines, auditores y músicos–. Aunque existen varias orquestas activas actualmente, la música en estos espacios es principalmente grabada y en menor medida, en vivo. En ese sentido, Maestra Vida es el

¹⁴ Bennett y Peterson (eds.). *Music scenes*, p. 1.

¹⁵ Bennett, Andy y Ian Rogers. *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, Palgrave Macmillan, London, 2014, p. 2.

¹⁶ Hesmondhalgh. *Por qué es importante la música*, pp. 167–168.

¹⁷ Véase Ochse, Markus. “Discutiendo la autenticidad en la música salsa”, *Indiana*, 21, 2004, pp. 25–33; Berríos Miranda, Marisol. “Is Salsa a musical genre?”, en Waxer (ed.), *Situating Salsa*, pp. 23–50; López-Cano, Rubén. “La salsa en disputa: apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad”, *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, 14-15, 2009, pp. 522-541 y Waxer. *The city of musical memory*.

¹⁸ Si bien resulta discutible esta generalización, en la escena santiaguina solo recientemente se ha comenzado a diferenciar los repertorios, por lo que no se puede afirmar que sea una diferenciación relevante en los discursos de los bailarines vinculados a Maestra Vida.

¹⁹ Mambo en 1 y en 2, son los conceptos utilizados en el circuito de academias y «salsotecas» en Santiago para denominar al estilo de baile correspondiente al repertorio correspondiente a la salsa dura. En tanto que casino o estilo cubano, son los vinculados a los repertorios cubanos como el songo y la timba.

único local en que se puede escuchar y bailar salsa en vivo una vez a la semana –los jueves–, cosa que hace desde su apertura en 1988²⁰. Además, es la más antigua en funcionamiento y probablemente la única que programa exclusivamente salsa²¹.

Si bien en la ciudad existen orquestas de salsa desde la década de 1980, fue en la de 1990, con la llegada de músicos inmigrantes y producto de la mayor disponibilidad de información sobre esta música en el país, que aumentó el número de orquestas dedicadas al repertorio. Pocas de aquellas sobreviven hoy, sin embargo, la formación –y disolución– de orquestas es constante, por lo que se pueden encontrar varias activas en la ciudad²². La mayoría, ejecuta versiones de temas de salsa dura, puertorriqueña y colombiana y minoritariamente de timba y son cubano. Muy pocas, interpretan temas originales.

Ahora bien, al igual que otras salsotecas, Maestra Vida, también ofrece clases de baile. Así, durante veinte años estas han contribuido a conformar un público particular de bailadores, que se diferencia de otros asistentes por su forma de bailar. Este estilo consiste, a grandes rasgos, en una combinación del casino con elementos del mambo, es decir, se trata de un baile de pareja enlazada con desplazamientos circulares que incluye giros y juegos de brazos, ocasionalmente alternados con secciones de pareja suelta. Otros asistentes asiduos a Maestra Vida pueden no bailar o hacerlo en forma de pareja enlazada con pocos desplazamientos y pocos giros, a veces intercalados con secciones de pareja suelta²³.

El uso del espacio en las noches de jueves

Maestra Vida se ubica en el barrio Bellavista de la comuna de Recoleta, asociado históricamente con la vida nocturna santiaguina. El local posee dos pistas de baile, una situada frente al escenario, y otra lateral, más angosta, separada del escenario por un muro. Esta configuración espacial se debe a que ambos espacios correspondían originalmente a locales adyacentes, ahora unidos por arcos abiertos en las paredes. Las mesas en las que el público puede sentarse son pocas y pequeñas debido a las reducidas

²⁰ La salsoteca programa música en vivo también los martes, de bandas emergentes y los miércoles, de otros repertorios de música latina. En la apertura y el cierre, la música es grabada, al igual que, los viernes, sábados y domingos.

²¹ Otras salsotecas no proporcionan espacios permanentes para la música en vivo. Además, programan bachata, cubatón, cumbia y reggaetón entre otros géneros de música latina.

²² Algunas estimaciones sugieren que existen cerca de 35 bandas de salsa en Chile.

²³ Muy pocos son los asistentes que utilizan modalidades de baile grupal. Cabe destacar, además, que el baile en pareja es de carácter heteronormado.

dimensiones del local.

La noche de jueves comienza a las 23 hs²⁴ con música grabada y con bailadores en la pista. Estos son los asistentes a la clase de salsa, que se encuentran en el local desde las 21 hs. Sin embargo, la mayor parte del público llega entre las 00 y 00:30 hs de la noche, antes de iniciarse la tocata. Hasta entonces, los bailadores de las clases, cuando no bailan, se ubican de pie al borde de la pista lateral, en tanto que los otros asistentes lo hacen en las mesas de la pista central y cerca de la barra.

Antes de la tocata, el baile se desarrolla en ambas pistas. Al comienzo, el grupo de las clases usa la pista central y cuando se llena, se desplaza a la lateral. El resto del público usa mayoritariamente la pista central. Los estilos de baile también se observan organizados espacialmente: es común observar al inicio, parejas bailando casino en la pista central y luego en la pista lateral; en tanto que los estilos sencillos se observan principalmente en la pista central. El baile individual, comportamiento exclusivo del grupo de las clases de baile, domina el sector bajo el arco que une ambas pistas.

Al comenzar la tocata, el comportamiento del público es altamente diverso y variable. Sin embargo, pueden destacarse ciertas regularidades en el grupo de bailadores. Por ejemplo, a pesar de que al iniciar la tocata la mayor parte del público se sitúa en la pista central frente al escenario, la mayor parte de los bailadores se mantiene alrededor de la pista lateral, desde donde la visión del escenario —e incluso su escucha— es prácticamente nula. Allí, suelen bailar, observar o bien sentarse a conversar durante el tiempo que dura la tocata.

¿En vivo o grabada?

Hasta ahora me he referido a las maneras en que los bailadores buscan diferenciarse del resto del público de Maestra Vida a través del baile y del uso del espacio. Sin embargo ¿cómo se relaciona esto con la música? En primer lugar, el baile además de una conducta social es una forma de escucha musical y una manera de experimentar la música corporalmente²⁵. Al producirse esto en un espacio de carácter social como la salsoteca, es también una forma de participación y de sincronización que es simultáneamente individual y colectiva, y opera a través de unas técnicas corporales, es decir, una forma específica de bailar que, en Santiago, es transmitida fundamentalmente

²⁴ Se paga una entrada de poco menos de 10 dólares, que constituye la ganancia de la orquesta. El local se queda con el consumo de la clientela.

²⁵ Hesmondhalgh. *Por qué es importante la música*, p. 63.

en las clases de salsa.

Dicho espacio es, por lo tanto, de enseñanza y aprendizaje del baile, pero también de difusión e intercambio de repertorio. La música utilizada en las clases es grabada y su uso no se restringe a ese contexto. Por el contrario, las clases permiten a los bailarines conocer y adquirir repertorio nuevo que luego se incorpora a sus listas de reproducción personales. Por otra parte, la clase es un espacio de irradiación y circulación de ideas acerca del baile y la música. En este sentido, por ejemplo, para los asistentes de las clases de los jueves es relevante la idea de musicalidad²⁶, esto es, la supeditación de los movimientos corporales a la música. La escucha musical es clave en la adquisición de esta competencia, ya que permite al bailarín entrenarse para distinguir instrumentos musicales y patrones rítmicos. Así, los bailarines se relacionan constantemente con la música grabada, porque es esencial en la clase, por su presencia en la salsoteca, y porque está presente en la cotidianidad de la práctica individual.

En general, en las entrevistas, los participantes subrayaron la importancia de la relación entre música y baile y la relevancia de la musicalidad. Asimismo, hubo consenso entre ellos en que son las canciones que les gustan las que los impulsan a la pista de baile. Aunque ninguno estableció jerarquías entre música grabada y en vivo, todos señalaron preferir ir a Maestra Vida los domingos –en que se programa exclusivamente música grabada–, por ser el día de mayor afluencia de bailarines. No obstante, todos los entrevistados afirmaron apreciar bailar con música en vivo, aunque sólo dos indicaron escoger el día para ir a bailar en función de la banda.

Con todo, varios se refirieron a una serie de dificultades asociadas al bailar con música en vivo. Por ejemplo, la especialización de las orquestas en un solo estilo que hace la tocata menos variada en comparación con la música grabada; la excesiva duración de los temas, que puede hacer la experiencia agotadora y poco interesante si la pareja de baile no es la adecuada²⁷; la mala calidad de la banda expresada en la desconexión entre sus miembros y la poca costumbre de los bailarines santiaguinos de bailar con música en vivo. Los músicos, por su parte, señalaron entre los aspectos que impiden que el público baile, el *tempo* excesivamente rápido de algunos temas, que a su vez podría deberse al

²⁶ El concepto de musicalidad es ampliamente utilizado en la investigación musical, especialmente en las áreas de la cognición musical y de la psicología de la música. En el ámbito de la práctica del baile en las salsotecas de Santiago, musicalidad refiere a la posibilidad de manifestar a través del movimiento en el baile, los elementos característicos de la música, tales como acentos, melodías, cortes, etc. Ahora bien, el uso de este concepto no es exclusivo de las clases de Maestra Vida. Es relevante en diferentes estilos de salsa, especialmente en el mambo.

²⁷ Los temas en su versión en vivo suelen extenderse hasta los diez minutos en promedio.

desconocimiento del baile por parte de los músicos; la falta de «afinque» o de conexión entre ellos; la falta de conexión entre los cantantes y el público y la elección de un repertorio poco conocido por el público. Finalmente, el DJ expresó que el conocimiento que tienen los bailarines, de las versiones originales grabadas, les hace más difícil bailar con música en vivo.

Pensando las relaciones entre música y baile en Maestra Vida

La síntesis aquí expuesta presenta varias dimensiones de la relación que establecen los bailarines con la música, ya sea en vivo o grabada, que resultan de interés. En primer lugar, destacan los modos en que diferentes grupos de personas convergen y se distancian simultáneamente en Maestra Vida. En ese sentido, el grupo de bailarines se diferencia de otros grupos en el local a partir de sus ideas sobre el baile, del uso de unas técnicas corporales particulares aprendidas en clases y del uso de espacios específicos de la salsoteca. A través de esto, este grupo construye una comunidad, dinámica y cambiante, que se articula tanto en las clases de baile como en las noches en la salsoteca. Así, su relación con la música es, por un lado, individual, en tanto escucha y experiencia placentera, vigorizante²⁸ y corporeizada, un “estar-en-la-música”²⁹ a través del baile; y al mismo tiempo, ocurre en pareja, de forma colectiva, sincrónica y participativa, es decir, de forma activa y como parte integral de la práctica musical³⁰.

Entonces cabe preguntarse nuevamente ¿cómo se relacionan los bailarines con la música en vivo en esa experiencia? Si bien el público de Maestra Vida efectivamente baila con música en vivo, lo antes expuesto sugiere que escuchar a las orquestas no es el propósito principal de los bailarines en la salsoteca. En este sentido, me parece necesario examinar con más detenimiento si el acceso al repertorio grabado que tiene el público actual, la relevancia de la música grabada en la escena y, además, las dificultades asociadas al baile con música en vivo que expresaron bailarines y músicos tienen alguna incidencia en la relación. Más allá de esta aparente dicotomía entre música en vivo y grabada, lo que me parece esencial aquí, al menos en lo que respecta al grupo de bailarines estudiado, es que la experiencia musical corporal individual y colectiva, en que la música es a la vez objeto y vehículo, es un aspecto esencial de la escena y de la

²⁸ Hesmondhalgh, *Por qué es importante la música*.

²⁹ Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Akal, Madrid, 2000, p. 268.

³⁰ Turino. *Music as Social Life*, p. 28.

práctica misma. Pero ¿qué ocurre con las experiencias musicales de otros fanáticos de la salsa? ¿operan de la misma forma? ¿cómo se manifiestan en el público que no baila? Si se considera que los músicos que tocan en Maestra Vida son también fanáticos de esta música ¿qué tipo de relaciones establecen con la música, tanto en su dimensión de ejecución musical como en su dimensión de escucha?

Por otro lado, lo expuesto evidencia la importancia de revisar también las maneras en que se relacionan las orquestas con el diverso y cambiante público de Maestra Vida. En este sentido ¿de qué manera los músicos que tocan allí lo toman en cuenta, por ejemplo, al seleccionar el repertorio? y ¿qué valor le dan los músicos a la participación del público en ese sentido? Lo antes expuesto sugiere que existe una tensión entre lo que buscan los bailadores en la escena y lo que buscan los músicos. Si bien los bailadores quieren bailar y los músicos quieren que el público baile, la fuerza de la música grabada en la escena, y la relación permanente del público con ésta, plantea dificultades para los músicos. Ahora bien, mayoritariamente los miembros de estas orquestas, aunque profesionales, obtienen en estas tocatas magros dividendos económicos lo que indica que son más bien sus gustos musicales y sus aspiraciones artísticas lo que los empuja a participar de la escena. En este sentido, cabe preguntarse si la cantidad de orquestas existentes hoy en Santiago, que supera con creces el número de escenarios disponibles, no es una manifestación de aquello. En otras palabras ¿no son acaso los músicos un grupo de fanáticos que busca, también, unas experiencias musicales individuales y colectivas en las que la salsa es –nuevamente– objeto y vehículo? Examinar las aspiraciones de los músicos resulta esencial para explorar esta dimensión del problema.

Por último, es fundamental considerar la manera en que las necesidades económicas de éste y otros locales intervienen en las relaciones entre música y baile y en las experiencias musicales individuales de músicos y bailadores. En este sentido, una de las razones por las cuales la escena depende de la música grabada y que ha significado la reducción de espacios para la música en vivo, es que una sola persona –el DJ– puede reemplazar a una orquesta completa.

La aparente dicotomía entre la música en vivo versus la grabada es mucho más compleja de lo que he podido mostrar aquí, así como el público de Maestra Vida es más diverso y no se reduce al grupo de bailadores al que me he referido en estas páginas. Así mismo, entonces, una revisión de las relaciones entre música y baile en la escena de la salsa de Santiago de Chile no puede reducirse a Maestra Vida, sino que debe considerar las maneras en que estas operan en otros enclaves de la escena. Con todo, este caso me

ha permitido delinear en estas páginas los problemas y preguntas que creo son fundamentales de explorar en futuro.

Malucha Subiabre: se formó como musicóloga en la Pontificia Universidad Católica y posteriormente obtuvo el grado de Magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad en Chile. A pesar de sus diversos intereses, se ha especializado en los últimos años en el estudio de la escena de la música popular latina de Santiago, con énfasis en la música y el baile de la salsa. Sobre este y otros temas, ha presentado ponencias en diferentes congresos organizados por la Sociedad Chilena de Musicología y también en conferencias y reuniones tales como el Encuentro Científico Simposio Internacional Festival Misiones de Chiquitos y el Coloquio internacional de Musicología Casa de las Américas. Además, ha colaborado con las revistas especializadas como la *Revista Musical Chilena* y la revista *Resonancias*. Actualmente, se desempeña como académica en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado.