

Trans)))

TRANS Revista Transcultural de Música
Sociedad de Etnomusicología
edicion@sibetrans.com
ISSN (Versión en línea): 1697-0101
ESPAÑA

2002
Angel G. Quintero Rivera
SALSA, IDENTIDAD Y GLOBALIZACIÓN. REDEFINICIONES CARIBEÑAS A LAS
GEOGRAFÍAS Y AL TIEMPO
TRANS Revista Transcultural de Música, junio, número 006
Sociedad de Etnomusicología
Barcelona, España

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

<http://redalyc.uaemex.mx>





Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo(*)

[Angel G. Quintero Rivera](#)

RESUMEN

La salsa apareció como movimiento expresivo a finales de los sesenta, en el contexto de una intensa emigración caribeña a los EEUU. ¿Por qué precisamente entonces unos jóvenes inmigrantes hacia el principal centro de la globalización rockera se lanzan a expresarse con otro tipo de música? El artículo se propone analizar –en clave de resistencia cultural, de mantenimiento de la memoria histórica y de redefiniciones locales al tiempoespacio lineal de la modernidad– algunas de las razones que explican el desarrollo de la salsa como manifestación de una identidad caribeña en el contexto hegemónico de la globalización.

*Soy fuego y luna, agua y memoria
de amaneceres siempre alumbrando nuestra historia*

A principios de los años cincuenta, en los momentos de más intensa emigración puertorriqueña a Nueva York, emigración pionera de uno de los procesos sociales definitorios de la realidad social mundial contemporánea –la migración colonial de la «periferia» a los centros ciudadanos hegemónicos de la economía «global»–, desde la antigua calle Calma de uno de los barrios obreros de San Juan, una música que había sido básicamente comunal –un rumbón de esquina– alcanza la difusión mediática de la entonces recién nacida televisión. El Combo del timbalero Rafael Cortijo, con su gran sonero Ismael Rivera, fue uno de los más importantes antecedentes puertorriqueños del movimiento expresivo que unos doce años más tarde se identificaría como salsa. Combinando –como continuaría enfatizando aquella– tiempos míticos e históricos con cantos de cotidianidad, muy presente la intensa

emigración niuyorkina que se vivía, pero más directamente aludiendo a la gran migración constitutiva del Caribe –la trata esclavista–, sin lagrimeos, al contrario, en tono festivo y a ritmo de bomba cantaba y bailaba Cortijo y su Combo la siguiente canción que se popularizaba rápidamente por todo el país y su diáspora:

¡Déjalo que suba a la nave,
déjalo que ponga un pié!
¡Que van a llevar latigazos,
hasta los que están por nacer! (1)

En el movimiento salsero, los entierros multitudinarios de sus grandes forjadores han sido hitos dramáticos de manifestación de identidad. Los entierros de Cortijo e Ismael Rivera en los años 80 se llevaron a cabo en su barrio obrero natal de la capital; el tercero de estos grandes entierros fue el del ponceño nuyorican Héctor Lavóe, cantante de los primeros discos de Willie Colón, que se celebró en Nueva York a principios de los 90; y el más reciente –escasamente unos días atrás (1998)– fue el de Frankie Ruiz, quien murió en Nueva York, lo llevaron vía aérea a velar a Mayagüez en Puerto Rico (su pueblo de origen) y regresó por la misma vía al día siguiente a Nueva York, donde lo enterraron.

Uno de los fenómenos centrales en los inicios contemporáneos de los procesos que han venido identificándose como globalización fue la internacionalización de un tipo de expresión sonora como la música de la juventud: el rock. La nueva industria de lo juvenil, que postulaba y asumía un rompimiento generacional, partía en gran medida de la música (2); de una música (muy importante e interesante, por lo demás) que cuestionaba uno de los pilares sobre los cuales se había ido asentando desde el siglo XVIII la modernidad «occidental»: la noción de el progreso. El rock que se «globalizaba» como estandarte de «lo juvenil» impugnaba la concepción del tiempo como una línea ascendente conformada por sucesiones lógicas de causalidad que nos conducían acumulativamente hacia estados de un supuesto mayor bienestar. La noción de «lo juvenil» y su globalización como categoría comercial, se monta sobre el rechazo rockero al futuro que les ofrecía el establishment adulto, a través de un hedonismo presentista que amalgamaba futuro y pasado en una glorificación sensorial del momento (3).

Ahora bien, nos preguntamos ¿por qué, precisamente en esos años (finales de los 60), unos jóvenes caribeños migrantes hacia el principal centro difusor de la globalización rockera se lanzan a formar un y a expresarse con otro tipo de música, una música que entrelazaba lo nuevo y lo ancestral, o que daba un nuevo cariz a muy antiguas rebeldías sonoras? ¿Por qué se lanzan los

latinocaribeños en Nueva York a hacer salsa? (¿como los anglocaribeños en Inglaterra, el ragga?) Músicas que impugnaban también, como el rock, la noción de progreso de la modernidad, pero de una forma diferente, con una distinta concepción del tiempo –un distinto rearrreglo entre pasado, presente y futuro– en donde se reafirmarán como fundamentales tanto la vivencia del presente como los orígenes y la utopía, en donde el sensualismo –¡muy intenso!– sobrepasa el hedonismo juvenil para convertirse en un proyecto social identitario.

Que ¿de dónde vengo,
que pa'dónde voy?

Recalcando su caminar, su condición nomádica canta el puertorriqueño ponceño nuyorican Héctor Lavóe en una salsa que titula Paraíso de dulzura, para referirse al «territorio» del cual ha partido, del cual ha emigrado.

Que ¿de dónde vengo,
y pa'dónde voy?
Vengo de la tierra
de la dulzura.
Qué ¿pa'dónde voy?:
voy a repartir ricura;
la sabrosura
rica y sandunguera
que Puerto Rico puede dar.
Lo le lo lai, lo le lo lai, lo le lo lai.

Yo la reparto
por donde quiera...[\(4\)](#)

Esa «patria de la sabrosura», esa celebración del sabor, se convierte en la nueva cimarronería de aquellos que necesitan camuflar sus desafíos: los desafíos que representa la sola existencia de la diferencia. En 1971, el joven trigueño y neorican Willie Colón, con quien el cantautor panameño nuyoriqueñizado Rubén Blades produciría siete años después el más difundido LP en la historia del movimiento salsa –¡Siembra!– que incluye la canción que el Premio Nobel colombiano caribeño, Gabriel García Márquez, identificó como aquello que realmente él hubiera deseado escribir, cuya máxima cuestiona el determinismo de la ciencia moderna newtoniana

la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida,

dicha para 'lante y para atrás como recalcando la multidireccionalidad temporal, (en 1971, repito, Willie Colón) produjo un LP que pronto habría de convertirse en uno de los primeros grandes «clásicos» de este movimiento

musical: La gran fuga – The Big Break. Willie Colón, quien se había iniciado en la música a los 14 años como trombonista de jazz y en la salsa a los 17, abre su gran fuga con un tipo de experimentación rítmica, sobre la base de la bomba sicá, uno de los más antiguos ritmos puertorriqueños y más identificados con su herencia africana negra. La canción es líricamente pura onomatopeya, con un significado completamente abierto al que escucha o baila, a base de los ritmos instrumentales y vocales. Esta composición fue titulada Ghana'e, en evidente homenaje a la «otra Madre Patria». La gran fuga incluye después canciones dedicadas a Colombia, a las panameñas, dominicanas y puertorriqueñas (ésta con base de música jíbara, campesina, de aguinaldo, que melodiza en instrumentos «españoles» percusiones de la bomba) (5) y referencias a México y Nueva York. Incorpora una extraordinaria composición sobre la incertidumbre temporal, titulada Barrunto, que según el diccionario es un puertorriqueñismo que alude al atisbo o corazonada de tiempo huracanado

como cuando hay una sensación
de agua con viento,
tengo ya el presentimiento,
barrunto en mi corazón.

y finalmente incluye una composición del propio Willie Colón dedicada a la Abuelita, que es un homenaje a la sabiduría tradicional de los refranes y dichos populares. Contrario a la rebeldía rockera, los rebeldes jóvenes salseros manifestaban una amplitud territorial supra nacional pero claramente localizada y una preocupación vivencial-presente con su pasado y futuro a través de homenajes a sus antepasados. Se trataba evidentemente de un otro Big Break, que traducido al español es tanto escape carcelario, como rompimiento y oportunidad.

Simulando un edicto del FBI para la captura de un escapado peligroso por su atentado contra el orden la carátula de La gran fuga, evocando el poderoso imaginario caribeño de la cimarronería, proclama:

ARMED WITH TROMBONE
AND CONSIDERED DANGEROUS
Willie Colón was last seen in New York City, he may be accompanied by one,
HECTOR LaVOE, occupation «singer», also very dangerous man with his
voice.... CAUTION
(They) have been known to kill people with little provocation with their exciting
rhythm without a moment's notice.
A word to the wise: These men are highly dangerous in a crowd and are
capable of starting riots, people immediately start to dance..

Su peligrosidad, según el parte de los encargados de mantener el orden, radica en lo sorpresivo de su ritmo y el efecto colectivo de éste: los motines que puede provocar el baile. Uno de los significados del encierro frente al cual la gran fuga se da, es la cárcel que representa una particular cosmovisión.

En los procesos de conformación de lo que ha venido a llamarse la «modernidad», entre los siglos XVI y XIX principalmente, momento de la expansión europea hacia lo que Immanuel Wallerstein llamó «el sistema mundial» (6) –base histórica de la actual globalización–, la música de las sociedades de «occidente» atravesó por unos importantes intentos de sistematización, paralelos a intentos similares en otras áreas, como las ciencias físicas y sociales. Se fortaleció la noción de pieza musical como sistema, con un principio, desarrollo, clímax y final identificables al oído. Se desarrollaron extraordinariamente las leyes de la tonalidad –que partiendo de la escala bien temperada de Bach (7) es lo que encontramos en toda la gran música que se ha denominado posteriormente «clásica» o «erudita»– y todos los elementos sonoros debían gravitar (como en la Ley de la gravedad de Newton) en torno de la tónica. Ello significó el predominio del canto sobre el baile, de la composición sobre la improvisación, de lo conceptual sobre lo corporal y de la expresión individual sobre la intercomunicación comunal (8).

Es significativo que el más importante desafío a este intento sistematizador en la música no surgió desde el «centro» de estas sociedades, de su lucha de clases interna ni su extraordinariamente desarrollado potencial artístico individual. Tampoco desde otras culturas –«no-occidentales»–, muy ricas en tradiciones de sonoridades diferentes. Sino de los propios márgenes de la primera gran expansión «occidental»: desde los sectores populares afroamericanos (en sus tres principales vertientes del jazz –afronorteamericano–, del MPB brasileño y la «tropicalidad» del Caribe). Su sonoridad desafiante (de cosmovisión alternativa) se insertó en el desarrollo melódico de la tonalidad y su sentido dramático de pieza, pero con dos grandes diferencias: creaciones que combinaban la canción «abierta» y la composición sistémica, por un lado, con una visión del tiempo que chocaba con la «coherencia» del progreso. Ello a través de un polirritmo de voz propia no supeditado sino dialogante con la melodía y un ordenamiento métrico sobre la base de unidades temporales no equivalentes –las claves. (Frente al un-dos-tres un-dos-tres del 3/4 europeo o al un-dos-tres-cuatro del 4/4, las composiciones afroamericanas se estructuran sobre métricas como para citar sólo la más conocida en la música latino-caribeña).



A través de un rico polirritmo de voz propia, del diálogo tenso (a-sistémico) entre melodía, armonía y ritmo y de una métrica de claves, por un lado, y la combinación del sentido dramático de la canción con la apertura improvisatoria de los soneos y descargas, por otro, la música afroamericana intentó reunir el canto con el baile, la composición y la improvisación, y la expresión individual con la intercomunicación comunal.

En la medida que las músicas afroamericanas desafiaron la trayectoria de la «modernidad occidental», comparten elementos importantes con esos otros desafíos a esa trayectoria «moderna» (muy posteriores) que se han venido a llamar «sensibilidades postmodernas». Pero proviniendo de los «márgenes» su desafío reviste también diferencias fundamentales con los postmodernismos elaborados desde el «centro».

Ello es particularmente ilustrativo en la salsa (una de las últimas grandes músicas afroamericanas), ya que como movimiento expresivo surge a finales de los 1960 y principios de los 70, precisamente cuando –según ha analizado lúcidamente David Harvey (9)– hace crisis la ideología del progreso ascendente de la modernidad y sus correspondientes nociones del espacio y el tiempo. En la medida que las músicas afroamericanas se constituyen atravesadas por procesos de su reproducción mecánica y comercialización, se encuentran siempre permeadas por la tensión entre expresividad libertaria y tendencias de fosilización en fórmulas. Pero es importante que en ese momento de crisis del progreso «moderno» vaya conformándose una música caribeña basada en el polirritmo y las claves, pero que –distinto a la música «latina» de las décadas anteriores– se identifica más con unas prácticas (unas maneras de hacer música) que con unas formas establecidas dadas (unos géneros), y que una de sus características centrales sea una muy libre y espontánea combinación de diversos ritmos y géneros que aluden a diversas territorialidades y tiempos, donde se combinan el mito y la historia con la vivencia de la cotidianidad (10).

Que ¿de dónde vengo,
que pa'dónde voy?

señala Lavóe en su nomadismo caminante. Gilberto Santa Rosa, el cantante salsero más popular en los últimos años, ha convertido este concepto –en el imperativo– en su grito característico para levantar el ánimo en sus presentaciones: ¡camínalo! Cuando el cantante improvisa un buen soneo o algún instrumentista una virtuosa descarga se le grita ¡camínalo! En un disco que lleva el título de Caminando (fíjense en el tiempo del verbo, que da la sensación de proceso, de acción ya comenzada, pero inconclusa). Disco que es una obra maestra de la gran variedad de ritmos y formas que la salsa

agrupa y constantemente ordena y reordena de maneras muy libre e indeterminadas. Rubén Blades concluye –después de mucho caminar en un mundo atravesado por procesos de globalización– con un intento de sintetizar las identidades caribeñas, o la utopía de esa identidad. En una salsa que básicamente entrecruza bomba (puertorriqueña) y merengue (dominicano) [\(11\)](#), dos ancestrales ritmos afrocaribeños, este cantautor panameño concluye su esperanzador entrecruce de tiempos en Caminando así:

Es mi Caribe raíz de sueños,
donde jamás se agota el sentimiento.
Soy de la tierra de la esperanza,
llevo la sangre del que no reconoce dueños.
Soy fuego y luna, agua y memoria
de amaneceres siempre alumbrando nuestra historia...[\(12\)](#)

«Dime ¿cuándo (dónde) y cuándo?...»

Uno de los conciertos de salsa de mayor envergadura en los últimos años, del más popular sonero del Caribe de la generación actual, Gilberto Santa Rosa, celebrado en la más importante de las salas del Centro de Bellas Artes en San Juan en 1993, incorporó el siguiente boceto teatral. Luego del entusiasmo de las primeras canciones, el público es sorprendido y sobrecogido ante un desperfecto técnico: se ha caído con estruendo un foco de luz dejando a oscuras el escenario, lo que amenaza, incluso, el poder continuar el espectáculo. Aparece en escena un joven con ropa de mecánico que se dirige a arreglar el desperfecto. (Este es iluminado por un spot light que, para alivio de los espectadores más alertas, por primera vez sugiere que se trata de parte del libreto.) Se establece una conversación entre el cantante y el joven mecánico. Este, ante la dificultad de arreglar el desperfecto para que toque la orquesta, se ofrece a acompañar a Santa Rosa con una guitarra eléctrica. El sonero le señala que es imposible que aparezca ese instrumento tan identificado con la música rock en un concierto de salsa. Escasamente unos años antes, la juventud puertorriqueña se dividía –estructuraba sus identidades– en términos de sus preferencias musicales entre la salsa y el rock, que se entendían como social, nacional y musicalmente antagónicos [\(13\)](#). Finalmente, simulando encontrar una guitarra eléctrica, deciden cantar juntos; unión que mágicamente arregla el desperfecto. El joven se despoja de su disfraz de mecánico y, sorprendentemente, resulta ser una joven, una adolescente: la muy atractiva cantante de música variada juvenil, Jessica Cristina, que habiendo justamente comenzado a destacarse como artista es invitada por el ya famoso Santa Rosa a participar en el concierto.

Hasta ese momento, Santa Rosa había interpretado composiciones recientes. Con la novel Jessica Cristina canta una canción de una generación previa a ambos, que difundió Tito Rodríguez, el más popular cantante de música «latina» de los años cincuenta y principios de los sesenta, es decir, justo previo al surgimiento del movimiento musical que habría de identificarse como salsa. Significativamente, la canción escogida fue una colmada de referencias al tiempo:

Dime cuándo tú verás
me pregunto ¿cuándo, cuándo?...

El tic tac del reloj
pasa como los años...

Santa Rosa empieza cantando la canción en su forma original afrocaribeña y alterna con Jessica Cristina que canta segmentos en forma de rock. Súbitamente intercambian momentáneamente estilos (como si hubieran confundido sus papeles) y, habiendo probado (y gustado de) la alternancia, finalizan cantando y bailando juntos la canción, ya en la libre combinación salsera.

Este boceto teatral en el concierto de salsa probablemente más importante de los celebrados en San Juan en el año 1993 es sumamente significativo por varias razones. El más destacado representante del movimiento salsa del momento invita a una cantante mujer más joven, a quien no se le identificaba popularmente como salsera, sino con una sonoridad juvenil variada que incluía tanto géneros afrocaribeños como baladas y rock, para cantar juntos en Puerto Rico una canción centrada en referencias al tiempo, y popularizada unos treinta años antes por el más renombrado cantante de la música «latina» producida en Nueva York. Tito Rodríguez nació en San Juan en 1923. A los trece años grabó su primer disco con el Conjunto Típico Ladí y cantó también en esos años con el Cuarteto Mayarí, dos de los grupos musicales más representativos de la música puertorriqueña de la década de 1930 (14). (Su sonoridad –básicamente guitarras, trío de voces, cuatro, trompeta con sordina, bongós y percusión menor– en los géneros de bolero, guaracha, son, plena, aguinaldo y seis, es principalmente la que hoy se identifica en Puerto Rico como «música del ayer».) Al completar su escuela secundaria, emigró a Nueva York y fue allí donde se desarrolló realmente como músico y alcanzó notoriedad. Empezó cantando en las más renombradas orquestas «latinas» de formato grande (las llamadas «big bands») del Nueva York de entonces: la dirigida por el puertorriqueño Noro Morales y las lideradas por los catalanes cubanizados Enric Madriguera y Xavier Cugat, famosos por haber popularizado en los Estados Unidos (y,

desde los Estados Unidos, por el mundo) la música del Caribe hispano. Con estas orquestas fue, de hecho, que el concepto de «música latina» (o Latin beat) se consolidó [\(15\)](#).

Los más reputados músicos, y comentaristas de la música, consideran que las orquestas de Madriguera y Cugat, ambos violinistas de formación y europeos de nacimiento, «aguaban» la fuerza rítmica y la complejidad polirrítmica de la música afrocaribeña, para un público norteamericano fascinado por el exotismo exuberante, pero a la postre trivial, de sus recién redescubiertos «buenos vecinos» de la América Latina tropical. El fenómeno de estas orquestas puede enmarcarse en la ofensiva inversionista norteamericana, liderada por Nelson Rockefeller, en la América Latina de la postguerra, y el creciente interés de Hollywood por iconografiar la hegemonía del nuevo polo de la modernidad civilizadora en su complejo entrelazo simbólico con la «otredad» americana. Para 1943 las películas de Hollywood de tema latinoamericano sumaban en total 30; escasamente dos años después el número había ascendido a 84 [\(16\)](#). Como sugerentemente manifestaba la estrella Carmen Miranda, mientras, con sensuales vestidos carnalescos y sombreros exuberantes de frutas tropicales, enseñaba a sobrios y elegantes oficiales norteamericanos a bailar el «Uncle Sam-ba»:

«Well, there's your Good Neighbor Policy. Come on, honey, let's Good Neighbor it»[\(17\)](#)

Pero Tito Rodríguez no se conformó con su papel de estrellato como cantante en estas famosas orquestas de exuberante sonoridad turística tan promovidas desde la ideologizada industria norte-americana del espectáculo. Estas orquestas, aun con todas las limitaciones de su contradictorio lugar en el emergente sentido de «lo tropical» o «lo latino», abrieron paso al surgimiento, en los cincuenta, de dos «big bands», significativamente lideradas ambas por puertorriqueños percusionistas (timbaleros), que habrían de constituir el más importante antecedente niuyorkino del movimiento salsa: las orquestas de Tito Puente y Tito Rodríguez. Principalmente a través de las presentaciones regulares de la Orquesta de Tito Rodríguez en el gran salón de baile niuyorkino El Palladium entre 1949 y 1964, y precisamente en los años de más intenso movimiento migratorio puertorriqueño a Nueva York, la sonoridad «tropical» de los big bands dejó de ser principalmente música «latina» para gusto norteamericano para convertirse en el más elaborado desarrollo de la expresión musical de los migrantes «latinos». Según el agudo estudioso César Miguel Rondón, el timbalero, vibrafonista y cantante Tito Rodríguez fue el más popular representante de la música «tropical» de la década de 1950 y principios de la de 1960, y el último gran exponente del formato de big band [\(18\)](#). Tanto

Rodríguez como Puente, le devolvieron a la sonoridad «tropical» producida en los Estados Unidos su claro protagonismo rítmico, y un sentido identitario propio –latino caribeño amplio– que no se sentía obligado a manifestarse (como un amigable exótico «otro») sólo en referencia a la cultura anglo americana dominante.

La gran orquesta de Tito Rodríguez representaba la más elaborada estilización del máximo desarrollo alcanzado por la música latinocaribeña hasta entonces. Sin embargo, para los adolescentes migrantes e hijos de migrantes de principios de los sesenta, frente a la rebeldía generacional del rock, representaba también una música un tanto fosilizada y distanciada de su realidad: el establishment musical latino de sus hermanos mayores o sus padres; la orquesta sólo de los «grandes momentos» en los grandes salones. Estos jóvenes comenzaron a desarrollar entonces un proceso similar, en muchos aspectos, al que experimentaban paralelamente –desde algunos años antes– los más innovadores músicos negros en la tradición del jazz: un rechazo al formato del big band –que, a pesar de todo, manifestaba una hegemonía tímbrica de la sonoridad «occidental»– y una búsqueda de nuevas maneras de hacer música. De hecho, Ray Barreto, Eddie Palmieri, Willie Colón y muchos otros jóvenes latinos que iniciarían pocos años después el movimiento salsa, habían ido desarrollando sus habilidades, conocimientos y estilos musicales en amplia e intensa comunicación con los músicos negros del jazz. Conviene destacar cómo entre los innovadores del jazz, así como entre los iniciadores de la salsa (y distinto al rock inicial), la búsqueda de unas nuevas maneras de hacer música no representó romper con la historia, sino muy frecuentemente una vuelta renovada a formatos sencillos previos de la tradición de la cual se sentían parte (19). Cierta rebeldía generacional existía, sin duda, pero poderosamente atravesada por otros tipos de desafíos –cultural, étnico, social...– que tornaban mucho más complejos y profundos sus experimentos sonoros impugnadores (20).

A través de formatos más pequeños –económicamente más viables para músicos experimentales y más acorde a una sonoridad, no de gran espectáculo u ocasión especial, sino de la cotidianidad barrial– que daba preeminencia, además, a la improvisación de cada instrumentista sobre la «dictadura» de la partitura, los jóvenes latinos de los barrios niuyorkinos, como sus homólogos del jazz, empezaron a experimentar nuevos formatos instrumentales que desafiaban la jerarquización tímbrica «occidental», la cual básicamente reproducía el big band. Se adoptó el formato de «combo» que había popularizado Cortijo en el Puerto Rico de la década anterior. Por eso el segundo homenajeado en el concierto de Santa Rosa fue Ismael Rivera, el cantante del combo de Cortijo. A mitad del concierto el espectáculo se interrumpe para pasar escenas en una pantalla gigantesca de la película del

cineasta Enrique Trigo sobre Ismael Rivera «el sonero mayor»[\(21\)](#).

La Orquesta de Tito Rodríguez tocaba magistralmente los diversos géneros latinocaribeños. El movimiento salsa tomó de esta tradición del big band su sentido de identidad latina, su identidad latinocaribeña amplia extraterritorial. Revolucionó, no obstante, su sonoridad con la tímbrica del Combo y a través de la práctica de «faltarle el respeto», como dirían los tradicionalistas, a la «integridad» de cada género; al no respetar los bordes, las «fronteras», entre uno y otro; al transgredir sus «esencias definitorias» con un entrecruce combinatorio indeterminado de porosidades mutuas, donde se hacía difícil «determinar» qué ¡diablos! se estaba tocando: si una guaracha, un son, una rumba, una cumbia, una guajira, un cha-cha-chá, un bolero, un merengue, una plena o un guaguancó. De hecho, se elimina la práctica, hasta ese momento muy generalizada, de identificar cada canción por su género en las carátulas de los discos.

El más reconocido representante del movimiento salsa, el hoy más popular exponente de una revolucionaria manera de hacer música ya invadiendo escenarios por el mundo entero –no uno de los forjadores de la salsa sino quien se forjó en la salsa– al alcanzar el más distinguido escenario de su país, rinde homenaje a los dos más importantes antecedentes inmediatos del movimiento musical que representa: al antecedente niuyorkino del big band latino y al antecedente puertorriqueño de la sonoridad barrial del combo.

Pero el reconocimiento a la importancia contemporánea de una historia, se establece en este concierto de 1993 en otras formas además del merecido homenaje a los antepasados, tradición, por lo demás, muy fuerte en la herencia afro de las culturas del Caribe. Santa Rosa incorpora tres «invitados especiales» al espectáculo: una de la generación que le sigue (Jessica Cristina, mencionada antes) y dos de generaciones que le preceden, logrando una sensación de vivos entrecruces de tiempos. El invitado especial de mayor edad no fue propiamente un músico, sino un bailarín profesional retirado: Aníbal Vázquez. Este fue uno de los bailarines más reputados en la época de los big bands, adquiriendo notoriedad como parte del dúo los Mambo Aces por sus coreografías de música latina en los Estados Unidos. Posteriormente formó parte de la emergencia del movimiento salsa, incorporándole a éste su creatividad en coreografías que combinaban libremente pasos de los géneros latinocaribeños tradicionales, ejecutados con el enorme virtuosismo que había desarrollado en los grandes espectáculos, con sorprendentes giros innovadores propios de la nueva manera de hacer música que se conformaba. A través de su participación, entiendo que Santa Rosa quiso enfatizar la importancia del baile para la música que representa. Mientras los cantantes reciben generalmente amplio reconocimiento, los

bailarines –cuya comunicación corporal con los músicos es fundamental para los giros improvisatorios sonoros que forman parte tan fundamental de esa manera de hacer música (22)– aunque nunca pasan inadvertidos en el momento, pasan, no obstante, desapercibidos en la historia de estos géneros. En un momento cuando una música constituida fundamentalmente para bailarse llega a una sala de conciertos construida sólo para escuchar, al invitar a bailar en el escenario junto a él a una figura histórica en la trayectoria del baile salsero, cuyo nombre seguramente la gran mayoría de los asistentes jamás escuchó, Santa Rosa está intentando –con la afirmación implícita en sus actos– transformar una injusta concepción de las temporalidades en las prácticas culturales del reconocimiento y la memoria (23).

Es significativo que el tercero de los invitados especiales fuera nada menos que Roberto Rohena, el más destacado y espectacular bailarín entre los directores de orquestas de salsa. Rohena se inició en el mundo de la música también como bailarín. Adquirió notoriedad como el bongosero de Cortijo y su combo. Participó en la orquesta que podríamos denominar la continuación salsera de la tradición de Cortijo, El gran combo de Puerto Rico. Y en 1969 organizó y dirigió una de las más importantes orquestas forjadoras del movimiento salsa, El Apollo Sound, que todavía, en el momento que escribo, es una de las más populares orquestas salseras del país. Pero además de los simbolismos que encierra un personaje que es simultáneamente bailarín, bongosero y director de orquesta, funciones todas que ejerce en las presentaciones de su Apollo Sound, un personaje en cuya trayectoria aparece, simultáneamente, como antecedente, precursor, forjador y contemporáneo exponente del movimiento salsa, su incorporación como invitado especial en este concierto revistió connotaciones simbólicas adicionales; sobre todo a la luz del boceto teatral que describí al comenzar esta sección.

Formado en la tradición de Cortijo y El gran combo, cuando Roberto Rohena lanzó su primera grabación con El Apollo Sound en 1969, los melómanos pensaron que representaría una continuación de dicha sonoridad: una salsa de corte más bien tradicional centrada sobre la bomba, la guaracha y la plena. Roberto Rohena sorprendió con una sonoridad distinta: afincada, es cierto, en los ritmos afrocaribeños tradicionales, pero marcadamente influenciada por los entonces emergentes grupos norteamericanos Chicago (24) y Blood, Sweat and Tears (25), célebres en la historia del rock por su incorporación de la instrumentación y estilos jazzísticos a la tradición rockera (26). (Ambos se habían constituido sólo uno o dos años antes, entre 1967 y 1968.) Elementos del jazz habían sido incorporados previamente a la salsa por Ray Barreto, Eddie Palmieri y otros; Rohena incorpora el llamado

jazz/rock fusion (27). Por eso, aunque ya muchos lo habían olvidado, no es a mi juicio coincidencia que cuando visitó a Puerto Rico en 1994 el rockero británico Sting, figura muy importante también para el jazz/rock fusion, éste invitó a Rohena y su orquesta a iniciar su concierto. Esto resultó sorpresivo, pues tradicionalmente las presentaciones en Puerto Rico de figuras internacionales del rock comenzaban con grupos locales análogos. Un músico profundo e inteligente como Sting, prefirió invitar a un gran salsero que había reconocido la importancia del movimiento del cual era él parte y había incorporado elementos de dicha sonoridad en su salsa, en vez de a un mediocre imitador de la tradición rockera.

Ahora bien, la innovación en la sonoridad «tropical» a través de la incorporación de elementos del rock (o el jazz/rock fusion) constituye un fenómeno de especial importancia para el análisis cultural del mundo contemporáneo, sobre el cual debemos detenernos. Antes adelanté que la salsa había surgido en gran medida como respuesta de la cultura juvenil latinocaribeña al intento homogenizador que la difusión del rock por el mundo, o su «globalización», parecía implicar, y al presentismo hedonista de su noción del tiempo. Para los jóvenes de una cultura –como la caribeña– atravesada por la incertidumbre, cultura que había tenido (y tenía) que batallar constantemente por configurarse frente a la continuada presencia de los más avasallantes poderes coloniales económicos y políticos, cultura cuya base histórica jamás podía entenderse como una trayectoria coherente ante las constantes rupturas impuestas y la convergencia caótica de diversidades de tiempos (28), cultura conformada en procesos dramáticos (históricos y contemporáneos) de desplazamientos territoriales masivos de población, cultura –vinculado a ello– de complejos y desiguales «encuentros», heterogeneidades y amalgamas étnicas que se llevaban marcadas en la piel y atravesaban toda relación entre los géneros –el erotismo y el amor–, para esos jóvenes cuyas identidades –en sus múltiples dimensiones– se encontraban constantemente necesitadas de reconstituirse (29), la rebeldía generacional ante el futuro («el progreso») ofrecido o empujado por el establishment adulto, tenía poco sentido, cuando tanto para ellos, como para sus mayores, incluso sus posibilidades mismas de futuro se encontraban cuestionadas.

Dentro de la visión «occidentalista», ¿podría «tener futuro» «la barbarie»; o tendría que desnaturalizarse para tenerlo? Si se era parte de lo que Engels eurocéntricamente llamaba «los pueblos sin historia», es decir, sin trayectoria «coherente» que vislumbrara un futuro, entonces su futuro ¿tendría que ser necesariamente inventado? Para los jóvenes del migrante mundo popular caribeño, para quienes la imagen del «paraíso» fordista se estrellaba en los ghettos, el futuro no aparecía como una posible imposición, como un telos

hacia el cual llevaba la línea ascendente de la modernidad, sino como una aspiración, como un proyecto identitario, necesitado, por tanto, de irse construyendo en los valorados retazos de su presente y pasado. El poder frente al cual habría que conformar, no sólo un futuro alternativo, sino sus posibilidades mismas de futuro, no radicaba tanto en el mundo de sus mayores, sino en las instancias que intentaban desvalorizar su propia existencia. La identidad generacional quedaba, pues, profundamente atravesada por otras identidades socioculturales –nacionales, étnicas y de clase– que marcaban sus concepciones del espacio y el tiempo.

La oposición binaria entre lo que significaban socialmente en el contexto caribeño la salsa y el rock (este último, no como expresión musical, sino como aceptación mimética de los poderosos procesos de homogenización cultural global por los que atravesaba el mundo) se presentó, incluso, desde la propia producción salsera. Una composición tan importante como Plástico de Rubén Blades, una de las dos canciones más populares del LP que realizara con Willie Colón, Siembra (la otra Pedro Navaja)[\(30\)](#), el LP más difundido en toda la historia de la salsa (y que todavía, veinte años después, se escucha con frecuencia por la radio), comienza con unos compases de disco-rock como para identificar con esa sonoridad al mundo que se lanza a parodiar:

Ella era una chica plástica
de esas que veo por ahí,
de esas que cuando se agitan,
sudan Chanel Number Three,
que sueñan casarse con un doctor,
pues él puede mantenerlas mejor;
no le hablan a nadie si no es su igual,
a menos que sea Fulano de Tal.
Son lindas,
delgadas,
de buen vestir,
de mirada
esquiva
y falso reír.
El era un muchacho plástico,
de esos que veo por ahí;
con la peinilla en la mano
y cara de «yo no fui».
De los que por tema de conversación
discuten qué marca de carro es mejor,
de los que prefieren el no comer
por las apariencias que hay que tener,
pa' andar elegante y así poder

una chica plástica recoger.

¡Qué fallo!

Era una pareja plástica, de esas que veo por ahí;
él pensando sólo en dinero, ella en la moda en París.
Aparentando lo que no son,
viviendo en un mundo de pura ilusión,
diciendo a su hijo de cinco años,
no juegues con niños de color extraño;
ahogados en deudas para mantener
su status social en boda o coctel.

¡Qué fallo!

Era una ciudad de plástico, de esas que no quiero ver;
de edificios cancerosos y un corazón de oropel.
Donde en vez de un sol amanece un dólar,
donde nadie ríe, donde nadie llora,
con gentes de rostros de polyester,
que oyen sin oír y miran sin ver,
gente que vendió por comodidad
su razón de ser y su libertad.

Y ante ese cuadro, hace un llamado de autenticidad en la heterogeneidad:

Oye latino,
oye hermano, oye amigo,
nunca vendas tu destino
por el oro ni la comodidad;
nunca descansas,
pues nos falta andar bastante,
vamos todos adelante
para juntos terminar
con la ignorancia que nos trae sugestionados,
con modelos importados
que no son
la solución.
No te dejes confundir, busca el fondo y su razón;
recuerda, se ven las caras, pero nunca el corazón.

Y ante un coro que repite

se ven las caras

Blades presenta «la otra cara de la historia» que resultan ser otras caras (en plural), primero en forma parlatto

Pero señoras y señores, en medio del plástico también se ven las caras de esperanza;
se ven las caras orgullosas que trabajan
por una Latinoamérica unida y por un mañana
de esperanza y de libertad

y luego en soneo

coro	solista
Se ven las caras	Se ven las caras de trabajo y de sudor,
Se ven las caras	de gente de carne y hueso que no se vendió
Se ven las caras	de gente trabajando, buscando el nuevo camino,
Se ven las caras	orgullosa de su herencia y de ser latinos,
Se ven las caras	de una raza unida la que Bolívar soñó.
Se ven las caras	¡Siembra!

Blades concluye su canción estableciendo la importancia de la unidad en la diversidad, nombrando uno a uno los países latinoamericanos mientras el coro reafirma colectivamente su presencia:

solista	coro
Panamá	¡presente!
Puerto Rico	¡presente!...

hasta terminar con

Nicaragua sin Somoza (sin dictadura)

y

El Barrio (la comunidad «latina» en Nueva York).

Ante los poderosos procesos de globalización cultural y la aplanadora difusión internacional del rock, una constante en los primeros quince a veinte años del movimiento salsa fue la preocupación de hasta cuándo se podría resistir. Cada vez que en algún año se experimentaba alguna merma en producción, o en la difusión radial, o en las ventas de discos, o algún cambio

en estilo o temáticas tratadas, comenzaban los comentarios y debates sobre si ello anunciaba su fin. Después de unos 30 años de continuada producción y popularidad (con las alzas y bajas naturales de un tipo de industria como ésta, tan susceptible a las modas y a estrategias de mercadeo) y luego de más de una década de continuado y creciente reconocimiento internacional, la batalla de «la resistencia» parece haberse ganado. La salsa ha demostrado ser más que una mera moda pasajera: se ha establecido como una de las grandes expresiones sonoras de nuestro tiempo.

Por eso fue, a mi juicio, tan significativo el boceto teatral que incluyó su más popular exponente contemporáneo –Gilberto Santa Rosa– en su gran concierto de 1993 en San Juan. La música «tropical» no tenía que presentarse ya de manera dicotómica ante el rock, sino reafirmar su triunfo frente al mimetismo homogeneizante. Salsero y rockera podían alternar festivamente, a la vez que se presentaba, como invitado especial, al pionero –Rohena, evidente representante de la compleja hibridez popular– que había comenzado a incorporar en los inicios mismos de la conformación de esta nueva manera de hacer música elementos de rock a su libre combinación salsera. Una oposición binaria (siempre frágil) de años, daba paso al reconocimiento de la heterogeneidad. Los salseros aplaudían a Jessica Cristina; como escasamente meses más tarde los rockeros locales que fueron a oír a Sting salían fascinados con Roberto Rohena, a quien aplaudieron delirantemente, aunque siguiera cantando, como hizo,

Agüita de ajonjolí
para los pobres soy.
Y no me digan que no,
porque con ellos estoy
donde quiera que voy [\(31\)](#).

En conversaciones sostenidas con jóvenes, principalmente de sectores populares, a lo largo y ancho del país, casi unánimemente expresaban que la división dicotómica entre la salsa y el rock que muchos de ellos conocían por sus hermanos mayores, no correspondía ya (a nivel musical) a la realidad que ellos estaban viviendo. La mayoría manifestaba algún tipo de relación con ambas expresiones sonoras. El rock, aún con todo su atractivo y el enorme poder internacional de su comercialización globalizada, no era una amenaza ya para la salsa; y, estas músicas, aunque diferentes, no tenían que presentarse ya, pues, como enemigas, como antagónicas.

La salsa ha sido uno de los movimientos socioculturales más importantes para demostrarle al país, al Caribe y al mundo el valor de la heterogeneidad y las diferencias. Ante los muy poderosos y variados procesos

homogeneizantes de la globalización, ha demostrado la fuerza de maneras distintas de expresar y sentir territorialidades y tiempos.

Notas

- Una primera versión de este ensayo se presentó como ponencia en el Primer encuentro de cultura caribeña de Santa Fe de Bogotá, Universidad Javeriana 27-30 de abril de 1998. Está basada a su vez en argumentos desarrollados con mayor detalle en el libro ¡Salsa, sabor y control!, Sociología de la música «tropical», Premio Casa de las Américas 1998 (México: Siglo XXI, 1998).
1. Composición de Encarnación García en LP Baile con Cortijo y su combo, San Juan: Gema, 1958.
 2. Para un examen más abarcador de este proceso vea el libro del sociólogo y crítico de rock Simon Frith, Sound Effects, Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll, Nueva York: Pantheon, 1981. Además de sus sugerentes análisis, el libro incluye una útil bibliografía comentada. Vea también el cap. 7 -Rock and Youth- del libro de Lawrence Grossberg, We gotta get out of this place, Popular Conservatism and Postmodern Culture, N.Y.: Routledge, 1992, pp. 171-200.
 3. Me refiero a su expansión vertiginosa por el mundo desde la juventud anglo del suburbia, fundamental para la emergencia de la noción de «lo juvenil». Por otro lado, George Lipsitz, Time Passages, Collective Memory and American Popular Culture, Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1990, especialmente el cap. 5, sugerentemente analiza como la poderosa raíz afroamericana del rock sí le otorgaba en ese otro contexto un complejo sentido temporal que convendría tener presente en un análisis más específico de esa música.
 4. Del LP La Voz, Nueva York: Fania, F-461, 1975
 5. Luis Manuel Álvarez, La presencia negra en la música puertorriqueña, incluido en Lydia Milagros González ed., La tercera raíz, presencia africana en Puerto Rico, S.J.: CEREP, 1992, pp. 29-42. Vea también mi ensayo El tambor camuflado y la etnicidad cimarroneada en el Boletín Americanista (Barcelona) 42-43, 1992, pp. 87-106.
 6. Immanuel Wallerstein, El moderno sistema-mundial, México: Siglo XXI, vol. I 1979, vol. II 1984.
 7. Proceso cuya importancia para el análisis social del desarrollo de la «racionalidad occidental» fue inicialmente sugerido por el pionero trabajo de Max Weber, The Rational and Social Foundations of Music (escrito en 1911 y publicado por primera vez un año después de su muerte, en 1921) uso ed. de D. Martindale et al, N.Y.: Southern Illinois U. Press, 1958.
 8. Resumen acá argumentos desarrollados con un poco más de holgura en un ensayo previo: Quintero Rivera, Salsa de la gran fuga, La democracia y las músicas «mulatas», incluido en Francisco López Sagrera ed., Los retos de la globalización, Ensayos en homenaje a Theotonio Dos Santos tomo II, Caracas: UNESCO, 1998, pp. 817-843 o su primera versión publicada bajo el título «La

- gran fuga»: las identidades socio-culturales y la concepción del tiempo en la música «tropical», en Lowell Fiet y Janette Becerra eds., Caribe 2000: Definiciones, identidades y culturas regionales y/o nacionales, San Juan: UPR, 1997, pp. 24-44.
9. *The Condition of Postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Basil Blackwell, 1989.
 10. Detalles en mi ensayo escrito en conjunto con Luis Manuel Álvarez, *La libre combinación de las formas musicales en la Salsa, David y Goliath* (Buenos Aires: CLACSO) 57, Oct. de 1990.
 11. En esa salsa no se utiliza el son cubano, y aprovecho para aclarar que contrario a lo que con cierta frecuencia se asume, aunque el son es importantísimo en la combinatoria de esa manera de hacer música que es la salsa, ésta es en realidad mucho más que son.
 12. *Del CD Caminando*, Miami: SONY CD-80593, 1991.
 13. Véase, por ejemplo, el film documental de Ana María García, *Cocolos y Rockeros*, S.J.: Pandora Films, 1992.
 14. Detalles de su trayectoria en Donald Clarke, *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Londres: Penguin, 1989, p. 1003.
 15. La historia del concepto contemporáneo de «lo latino» es sumamente interesante e importante para el análisis de las identidades sociales. Además de referirse, en forma abreviada, descriptivamente a lo latinoamericano en general, entre los migrantes latinoamericanos a los Estados Unidos fue adquiriendo también una valoración identitaria, como agudamente ha analizado Juan Flores (e.g., *The Latino Imaginary: Dimensions of Community and Identity*, en Irma Rivera Nieves y Carlos Gil eds., *Polifonía salvaje*, S.J.: ed. Postdata y UPR, 1995, p. 119). Espero que el análisis social de la salsa que intento acá contribuya al tan necesario mayor estudio de la trayectoria de este concepto, pues esta manera de hacer música es tanto latina en su sentido descriptivo (significando, ampliamente latinoamericana), como latina en el sentido de un emergente imaginario de identidad, especialmente en un mundo marcado por el desarraigante «nomadismo» o la migración.
 16. Donald W. Rowland, *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, Washington: Gov. Printing Of., 1947, pp. 68 y 74, según citado por Ana M. López, *Are All Latins from Manhattan? Hollywood Ethnography and Cultural Colonialism*, en John King et al, *Mediating Two Worlds, Cinematic Encounters in the Americas*, Londres: British Film Institute Pub., 1993.
 17. Es significativo que las complejas relaciones económico-políticas de poder entre los Estados Unidos y sus «buenos vecinos» países latinoamericanos tomaran una representación de relaciones de género (hombre norteamericano-mujer «latina») como agudamente examina Ana López en *Ibid.*
 18. *El libro de la salsa*, Caracas: ed. Arte, 1980, cap. 1 Salsa cero.
 19. Para el jazz, véase, por ejemplo, el cap. 10 de Paul O. W. Tanner, Maurice Gerow y David W. Megill, *Jazz*, Dubuque, Iowa: WCB Publ., 1988.
 20. En los sesenta, esta mayor complejidad de desafíos aparece también, aunque con parámetros distintos, en el rock, por ejemplo de Los Beatles.
 21. Ismael Rivera, *Retrato en boricua*, S.J.: Maga Films, 1988.
 22. Según elaboro en el ensayo *Salsa, democracia y cultura*, revista ArchipiéLAGo

- (México) Año 2, Número 10, enero-febrero, 1997, pp. 45-48.
23. A principios de los setenta, el sociólogo Irving Louis Horowitz, entonces uno de los más destacados en la disciplina, publicó un artículo muy sugerente sobre el proceso que atravesaron primero el jazz y luego el rock al pasar de ser músicaailable a lo que él llamó su «sit-and-listen stage», *Rock on the Rocks - Bubblegum Anyone?*, *Psychology Today*, enero 1971, pp. 59-61, 83. Sus sugerentes apreciaciones se encuentran, a mi juicio, limitadas por la tradicional distinción entre canto y baile en la música «occidental» donde se le adscribe a la músicaailable una simplicidad rítmica que, entre otras, las músicas afroamericanas desafían. El homenaje del cantante Santa Rosa al bailarín Vázquez en un concierto de música de carácterailable, representa una reafirmación de la importancia de romper con esa dicotomía eurocéntrica.
 24. Robert Padilla, *La trayectoria de Roberto Rohena*, ensayo que acompaña la recopilación de éxitos de Rohena en la serie *The Fania «legends of salsa»*, vol. 4, Union, New Jersey: Fania 705, 1994, p. 6.
 25. Héctor I. Monclova Vázquez, «Yo no estoy para jugar. Mejor me quito», *Entrevista a Roberto Rohena*, *Periódico Claridad*, 6-12 de mayo de 1994, pp. 22-23. En dicha entrevista Rohena menciona sólo esos dos grupos ante la pregunta de las influencias de la nueva sonoridad que el Apollo Sound representó en la salsa.
 26. Tanner et al, *Jazz*, op. cit., pp. 138-139, o Clarke, *The Penguin...* pp. 121-122 y 233.
 27. Tanner, *Ibid*, p. 139.
 28. *Vea el sugerente libro de Antonio Benítez Rojo, La isla que se repite*, Hanover: Ed. del Norte, 1989.
 29. Como bien señalara el sociólogo afrobritánico Paul Gilroy, «The history of the black Atlantic yields a course of lessons as to the instability and mutability of identities which are always unfinished, always being remade», *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Mass.: Harvard U. Press, 1994, p. XI.
 30. N.Y.: Fania 1977 (JM00-537, serie 0798). El arreglo de Plástico es del gran trompetista salsero Luis «Perico» Ortiz.
 31. *Con los pobres estoy*, composición de Tite Curet Alonso, grabada en Apollo Sound IV, N.Y.: Fania, 1972 (LP-423) e incluida en todas las colecciones antológicas posteriores de Rohena que conozco. Aunque la salsa ha ido penetrando en la década de 1990 las discotecas de jóvenes de clases medias y altas que años antes despreciaban esta sonoridad, ello no significa que se han borrado discriminaciones étnicas y de clase. Se trata de un fenómeno complejo que deberé abordar en otro momento. La incorporación ha sido selectiva: principalmente de algunos exponentes de la música «tropical» con buen manejo de las letras, como Rubén Blades, Gilberto Santa Rosa y Juan Luis Guerra. Sí quería ahora dejar claramente establecido, que esta incorporación no puede explicarse como un proceso de cooptación (es mucho más complejo), pues estos cantantes mantienen en sus letras y música valores contestatarios enraizados en el mundo popular.
-

[HOME Trans 6](#)