

Genealogías salseras: memorias de migración

Salsa genealogy: memories of migration

Carlos Eduardo Cataño Arango

careca0972@gmail.com

Universidades Javeriana de Cali, ICESI, y Autónoma de Occidente

RESUMEN

El siguiente artículo es un trabajo de reflexión que se deriva de la investigación presentada como tesis de grado: De Barrio Obrero a la Quince: itinerarios y representaciones de San Juan y Cali en Clave de Salsa. (Universidad de Puerto Rico: Río Piedras, Puerto Rico, 2008). A lo largo de este escrito, se intenta mostrar cómo particulares procesos socio-culturales que tuvieron lugar en contextos territoriales específicos como Nueva York, San Juan y/o Cali, han estado ligados a dinámicas más amplias de tipo geopolítico y macroeconómico, generando una tensión entre producción y mundialización de imaginarios, y prácticas locales de apropiación y re-significación simbólica. De tal forma, la distinción como “música salsa” de una recurrente serie de re-interpretaciones e innovaciones sobre el repertorio musical afrocubano, mayoritariamente hechas por puertorriqueños que vivían en el barrio latino de Nueva York a mediados de los sesenta, será solo un horizonte en la configuración de un conjunto de prácticas de comunicación nominadas como “cultura salsera”.

Observar, entonces, el fenómeno salsero como un proceso de constante (re)significación urbana y a la vez de mutua penetración y afectación trans-territorial (Nueva York, San Juan, Cali, Panamá, Caracas), le otorga vigencia como práctica de comunicación contemporánea.

Palabras clave: *Música Salsa, imaginarios urbanos (Caribe/Latinoamérica), cultura popular (Caribe/Latinoamérica), identidades territoriales, memoria musical.*

ABSTRACT

The next article is a work of reflexión extracted from the investigation presented as a degree thesis : From Barrio Obrero to the Quince: itineraries and representaciones of San Juan and Cali in salsa code. (University of Puerto Rico. Río Piedras, Puerto Rico, 2008). This text tries to show how particular socio-cultural procedures in particular territorial contexts as New York, San Juan And/or Cali, have been tied to geopolitic and macroeconomic dynamics, generating a tensión between production and mundialization of imaginaries, as well as apropiation of local practices and symbolic re-signification. The distintion as “salsa music is a recurrent of re-interpretation and innovations about the afrocuban musical repertory, done mostly by Puerto Ricans living in The Latin Neiborhood of New york at the middle of the sixties, that will be just a horizon in the configuration of a group of communication practices it of the comunity nominated as “salsa cultura”.

Watch, then, the salsa fenomenon as a constant process of urban re-signification and mutual penetration and trans-territorial affection (New York, San juan, Cali, panamá, Caracas), validates as a practice of compemporany communication.

Key words: *Salsa music, urban imaginaries (Caribbean/Latin América), Popular cultura (Caribbean/ Latin América), territorial identities, musical memory.*

Genealogías salseras: memorias de migración

*Migrar, ciertamente, es perder el lenguaje
y el hogar, ser definido por otros,
ser invisible o, peor aún, un tiro al blanco;
es experimentar cambios profundos
y desgarradores del alma.*

*Pero el que migra no es simplemente
transformado por su acto,
él también transforma su nuevo mundo.
Los que migran bien podrían convertirse
en mutantes, pero es de esa hibridación
de donde lo nuevo puede emerger.*

Salman Rushdie

*A las entrañas del monstruo, como dijera
Martí, venimos para esforzarnos,
a trabajar y a vivir.*

*Tempo Alomar con Conjunto Libre
en "Imágenes latinas"*²

Introducción

Referirnos a la genealogía de la expresión salsera, sin entrar en complicaciones etimológicas con la palabra "salsa"³,

² Poesía original de Bernardo Palombo, musicalizada por Andy González y grabada por el Conjunto Libre en el álbum "Tiene calidad - Vol. 2", bajo el sello Salsoul Records de Nueva York en 1978.

³ Existe un consenso bastante amplio entre investigadores, productores y músicos, respecto a la figura del discjockey venezolano Phidias Danilo Escalona, como el primero en utilizar públicamente la palabra "Salsa" para referirse a la música caribeña de mediados de los sesenta (Rondón, 2007; Rafael Viera, 2008; Willie Rosario, 2008).

implica traer a consideración, así sea sólo a grandes rasgos, algunas dinámicas geopolíticas y macroeconómicas que afectaron los entendidos del Caribe y Latinoamérica como región. Al respecto el especialista en temas caribeños, Jean Casimir (1997), explica: "El término región remite a una unidad de análisis y de intervención, y tanto el contenido como los límites regionales dependen de las intenciones del observador", y más adelante complementa, "si bien la regionalización expresa una configuración espacial, también remite a una perspectiva histórica" (pp.97-98). La noción de Casimir nos previene de caer en una infértil discusión sobre la adscripción territorial de una expresión creativa, en este caso la música salsa. Desde otro ángulo, esta posición también observa el fenómeno musical no de manera aislada, como si fuera uno de "generación espontánea" dado en un fortuito contexto espacial y/o temporal, sino que lo hace de forma imbricada en el complejo proceso socio-histórico de la región.

Durante casi todo el siglo XX la "Modernidad", como paradigma reinante, y la "Modernización" del Estado, como proyecto no solo político y económico sino también cultural, generaron dramáticos sucesos de inestabilidad social que reconfiguraron el concepto de lo nacional en la región, especialmente en el Caribe como observa Casimir (1997):

Desde fines del siglo XIX, la mano de obra comenzó a desplazarse dentro

de la región caribeña, entendida en el sentido más estrecho del término y luego dentro de la Cuenca del Caribe. Lejos de ser único y circunscribirse a este periodo de la historia, este sigue siendo un fenómeno generalizado y de una lacerante actualidad (p. 83).

El asunto resulta así paradójico, si tenemos en cuenta que las masivas migraciones del campo a los centros urbanos nacionales y posteriormente a las metrópolis del exterior, desanclaron un imaginario nacional tradicionalmente circunscrito al territorio geográfico. De un lado, las políticas ilustradas canónicas y aún las más recientes políticas populistas de identidad nacional se apoyaban en las expresiones de la cultura popular y en los productos de la incipiente cultura de masas, para crear un fuerte sentimiento nacional fundado en la territorialidad (Martín Barbero, 1987; Ortiz, 2000; García Canclini, 2001). De otro lado, los emigrantes recreaban esos mismos productos y expresiones enriqueciéndolos con su experiencia diaspórica y formando nuevos textos culturales que sin duda algunas remitían al terruño ya dejado atrás. "Este regreso real o imaginario al país natal subyace en las relaciones entre los pueblos de la región, produciendo así una nación en expansión, aunque replegada sobre sí misma" (Casimir 1997, p. 129).

En este sentido, quizás uno de los más significativos procesos migratorios que se han dado en el Caribe sea el protagonizado por los millones de puertorriqueños

que desde las primeras décadas del siglo XX han llegado ininterrumpidamente a los Estados Unidos. Como lo explica Jorge Duany en su libro *The Puerto Rican Nation On The Move: Identities On The Island & In The United States*, este dramático flujo migratorio ha trastocado permanentemente los entendidos de “lo nacional” puertorriqueño, especialmente a partir de la década del 1940 cuando el fenómeno se intensificó:

Few other countries in recent memory have exported such a large share of their population abroad –more than a half a million out of a total of roughly 2 million people between 1945 and 1965. The exodus resumed massive proportions in the 1980 and 1990s. Between 1991 and 1998, nearly 250,000 Island residents moved to the U.S. mainland⁴. In 2000 the census found 3.4 million persons of Puerto Rican origin residing in the mainland, compared with more than 3.8 million persons on the Island⁵ (Duany, 2002, p. 13).

Junto a la llegada de estos “nuevos ciudadanos”⁶ a territorio norteamericano, especialmente a suelo neoyorquino, se

⁴ El autor cita la fuente de este dato como “Junta de planificación, 1998”.

⁵ El autor remite en este dato a la siguiente ficha bibliográfica: Guzmán, Betsy. (2001) *The Hispanic Population 2000*. Census 2000 Brief. Electronic document <<http://www.census.gov/population/www/cen2000/briefs.html>>

⁶ Recordemos que los emigrantes puertorriqueños gozaban de unos beneficios migratorios que a partir del 1948 les permitieron plenos derechos ciudadanos.

dieron en menor escala otros arribos desde diversos países latinoamericanos y del Caribe, la mayoría sin estatus legal migratorio. Ese proceso que se vivía en la Nueva York latina implicó diversos niveles de relaciones y comunicación cultural, pues el puertorriqueño que gozaba de estatus regular en los Estados Unidos sirvió en muchos casos de apoyo a sus co-regionarios, quienes debían mantenerse en la clandestinidad por su irregularidad migratoria. Es quizás en esta dinámica de solidaridad, amistad y compadrazgo, que el vínculo ancestral africano renació y encontró su mejor expresión a través de la música afroantillana (Díaz Ayala, 2006; Alén, 2007).

Con el pasar de las décadas este vínculo panlatino fue generando intercambios culturales que, generación tras generación, derivaron en nuevos gustos y prácticas culturales. Frances Aparicio explica cómo la masiva migración de latinoamericanos, especialmente puertorriqueños, creó un nicho de audiencias que catapultó la música latina:

In fact, the upsurge and Boom of Latin Music in The United States during the 1940s and 1950s World not have been possible without the configuration of a larger Latina/o audience and market made possible by the largest migratory wave among Puerto Ricans during World War II. (p. 81).

En este sentido, Keith Negus (2005) utiliza un concepto que parece apropiado para abordar la historicidad salsera; el de “Ma-

triz cultural”⁷. Para él, la salsa ha estado y seguirá estando en un constante hacer, rehacer y deshacer de redes, que conectan diversos puntos geográficos tanto a nivel cultural como de mercado:

Aunque el término “Salsa” empezó a emplearse como categoría comercial gracias a Fania Records y todavía se asocia a la ciudad de Nueva York, me parece útil reflexionar sobre la circulación de Salsa contemporánea mediante el concepto de “matriz cultural”, término que introduzco como manera de delinear las redes por las que se mueve la Salsa y las dinámicas que facilitan este proceso. (pp. 250-251).

La Salsa funciona, entonces, como una “manera de hacer música” (Quintero R., 1998), en la cual se combinaban libremente (no siempre los mismos ni de igual manera) diversos géneros y expresiones musicales caribeñas y/o afroamericanas. Ángel Quintero ejemplifica cómo una misma canción puede incluir diversas formas musicales, provenientes por demás de distintos puntos geográficos y origen étnico:

Melódicamente “Somos el son”⁸ se inicia en los metales con una cita del *aguinaldo cagüeño* (...) El acompañamiento está basado en combinaciones

⁷ Ver capítulo 6; “La industria de la música latina, la producción de salsa y la matriz cultural.”

⁸ Canción de Víctor Rodríguez Amaro en el LP *Somos el son*. San Juan, Bronco 139, 1986.

armónicas que evocan la tradición árabe-andaluza, mientras el ritmo entremezcla *bomba*, *guaguancó* y *tumbao* (*o son*) (...) Antes de comenzar el *sonero*, sin embargo, el solista incorpora una décima incompleta (combinando dos primera cuartetos) cantada en el estilo del *seis mapeyé*, otra de las formas tradicionales del campesinado jíbaro, que usa el ritmo afro-árabe que se identifica con la *habanera* (pp. 94-95).

De esta forma, entiendo, se atiende más que a una fecha o a un lugar, a un proceso que fue creando el contexto para su reconocimiento. Una conformación paulatina de condiciones que a través de las prácticas cotidianas de una comunidad y del olfato de la industria cultural obtuvo nombre propio: la “Salsa”. Más tarde, y quizás como estrategia de marketing pero también como emblema de resistencia cultural, esta expresión se adscribiría a una representación espacial de fuerte tradición popular que legitimaría su “autenticidad”; el barrio⁹. El mito quedaba completo, la última música auténticamente popular, la síntesis del complejo proceso de conformación de nuestra historia híbrida y mestiza, tenía así un lugar de origen.

⁹ Sobre la asociación de lo popular con “lo barrial” ver Ariel Gravano (2003), *Antropología de lo barrial. Estudios sobre la producción simbólica de la vida urbana*, Buenos Aires, Espacio Editorial.

El son se fue de Cuba... para Nueva York

Han surgido muchos ritmos, que causan mucho furor, a mí no me digan nada, el son montuno es mejor.
Orquesta Harlow con Ismael Miranda en “Quién lo tumbe”

Conformada, pues, desde las dinámicas de comunicación urbanas y marginales del barrio latino de Nueva York, seguidamente incorporada por la emergente industria discográfica latina, y paralelamente resignificada por comunidades populares de todo el continente (Nueva York, el Caribe y Latinoamérica), la salsa asumió –casi de manera inmediata– la representación de la musicalidad caribeña y tropical que hasta los sesenta había sido hegemonía de géneros y ritmos claramente identificados con Cuba (Alén, 2007). Sin embargo, más que como una tendencia estética y/o creativa dentro de la música afro-cubana, muchos músicos e intérpretes de la vieja guardia, tanto en la Isla como en Nueva York, catalogaron esta nueva nominación como arbitraria y rechazaron el nombre “salsa” por considerarlo una mera etiqueta de marketing comercial para lo que ellos consideraban “el viejo son montuno” o “la música cubana de siempre”¹⁰.

¹⁰ Varios autores han expuesto los múltiples comentarios que en su momento surgieron sobre el asunto. Ver por ejemplo César Rondón, especialmente el segundo capítulo de El libro de la salsa; o Hernando Calvo en los primeros tres capítulos de Havana Heat: Bronx Beat. Varios artistas también han explicitado su posición en composiciones. Significativo el hecho de que uno de ellos haya sido el primer

El musicólogo cubano Olavo Alén (2007) explica cómo en la región ha prevalecido una obsesión de parte de intereses externos (el mercado por ejemplo) por crear una imagen homogénea de la música afrocaribeña; catalogación pasiva que obvia la dinámica de permanente hibridación y combinación de formas sonoras, presentes en las prácticas musicales del Caribe:

Durante el siglo XX se crearon nombres a manera de etiquetas para identificar las formas peculiares de hacer música en el Caribe. Quizás los más conocidos creados en diferentes momentos fueron los de “música tropical” y posteriormente “salsa”. Estos nombres surgieron de la necesidad de identificar esta música por individuos ajenos a la región. Nuestras músicas tenían ya nombres para los habitantes del Caribe – son, rumba, merengue, reggae-, y por supuesto que no eran iguales a los que se nos daban desde afuera (p. 3).

A diferencia de la categoría de música tropical que incluía (y aun incluye) una serie de géneros claramente reconocibles e incluso geográficamente identificables (Negus, 2005)¹¹, como demandan los cubanos ortodoxos, la palabra salsa implica estas mismas sonoridades pero de una

solista que grabó con Fania Records, el cubano Ramón Quián, “Monguito”, con el tema “No le llamen salsa a mi son”.

¹¹ Ver capítulo 6; “La industria de la música latina, la producción de salsa y la matriz cultural”.

manera indeterminable¹². El maestro Willie Rosario, protagonista de esa transición musical recuerda al respecto:

(...) eso fue en la era que le decían la era del Mambo, o sea la Orquesta de Tito Rodríguez, la Orquesta de Tito Puente, la Orquesta de Machito, Johnny Seguí, Arsenio Rodríguez, etc. La cuestión de llamarle salsa a eso empezó más o menos, yo diría, en el 67, en el primer viaje que yo hice a Caracas, Venezuela, había un locutor que se llamaba Phidias Danilo Escalona, que yo estaba tocando en unos Carnavales en el 67 y entonces me entrevistó, y mientras me entrevistaba decía “voy a poner ahora esta salsa de la orquesta de Willie Rosario”, y yo ... seguía hablando conmigo y decía “ahora vamos a poner otra salsa de la orquesta de Willie Rosario”. Fue la primera vez que yo escuché la palabra “salsa”. Hay unos cuantos libros que dicen que fue Phidias Danilo Escalona, el que inventó esa palabra como una palabra colectiva para clasificar lo que antes nosotros clasificábamos como guaguancó, como mambo, como guaracha, como son montuno, como chachachá. Toda esa palabra encierra

¹² En este sentido la polisemia lingüística de la palabra salsa cobra vigencia. Por ejemplo en su acepción culinaria, es imposible saber cuantas yemas de huevo se utilizaron en la salsa tártara que comí anoche, o cuantas hojas de albahaca en la salsa al pesto que aderezó mi almuerzo; igualmente no sabré hasta donde llega el guaguancó en una canción y dónde empieza el montuno, o como una décima es interpretada como soneo.

todos esos ritmos y colectivamente se le llama “salsa”¹³.

Al parecer la música afrocubana que se tocaba en los sesenta en Nueva York bajo el formato de *Big Band*, ya no interpelaba de igual manera a una comunidad latina que, como se explicó anteriormente, se transformaba en virtud de su constante y marginal expansión. Mambo, Chachachá, Afrocuban Jazz, etc., eran ritmos cada vez más pensados e interpretados para el público estadounidense, y los espacios en donde se daban las presentaciones de las mejores orquestas de la época parecían inalcanzables para inmigrantes pobres y/o ilegales. Nuevas formas de expresión popular se formarían a partir de esa experiencia como lo detalla César Miguel Rondón (2007):

Antes que terminara la década (1960-1970), el Caribe –y con él las comunidades caribeñas que vivían en Nueva York- estaba lleno de trombones, de una música incipiente y desesperada, pero novedosa, que tenía tres características fundamentales: 1) el uso del son como base principal de desarrollo (sobre todo por unos montunos largos e hirientes), 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en cuanto a armonía e innovaciones se refiere, pero si definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal: la música ya no se determinaba en función de los lujosos salones de baile,

¹³ Entrevista personal con don Willie Rosario, marzo 20 de 2008.

sino en función de las esquinas y sus miserias... (p. 37).

De otro lado habría que advertir lo mucho que distaba el viejo son montuno de Ignacio Piñero o el Trío Matamoros, de las interpretaciones hechas por las *Big Bands* de Machito Grillo, Tito Rodríguez y/o Tito Puente. Alejo Carpentier en su libro *La música en Cuba* se anticipa a lo sucedido en Nueva York indicando las diferencias en la percepción de dos ritmos fuertemente emparentados: “El son tiene los mismos elementos constitutivos del danzón. Pero ambos llegaron a diferenciarse totalmente, por una cuestión de trayectoria: la contradanza era baile de salón; el son era baile absolutamente popular.” (pp. 244-245). A partir de esta mirada Guillermo Cabrera Infante, citado por Aparicio (1998), abre un espacio de conciliación en el debate al referirse a la Salsa como una re-interpretación del son, ya anticipada por los propios forjadores del género:

For Cabrera Infante, salsa originated in the Cuban son; he traces the term salsa to “Echale salsita,” and early son, by Ignacio Piñero, thus modifying Rondon’s thesis of salsa’s origin in New York to that of a “renaissance”¹⁴ (p. 80).

A la altura de los sesenta la música afrocubana ya había incorporado múltiples

¹⁴ La autora remite aquí al ensayo del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, *Salsa para una ensalada*.

sonidos traídos desde México, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, Panamá y los Estados Unidos, incrementando no solo su repertorio y sus orquestas sino también sus sellos disqueros. La exportación de la música hecha en Cuba era incesante y progresiva, tanto por su distribución discográfica como por su difusión radial, llegando a convertirse en una próspera industria como lo señala el investigador Cristóbal Díaz Ayala (2006, p. 233):

(...) no es hasta mediados de los cuarenta que Cuba comienza su industria discográfica propia, que para 1958, en aproximadamente diez años, tenía tres fábricas de prensar, más de una docena de sellos disqueros, y una distribución que abarcaba América entera. La mayor parte de esa producción se destinaba a la exportación.

El desenvolvimiento de la naciente industria cubana del entretenimiento llevó a producir una diferenciación cada vez mayor entre los diversos géneros afrocubanos, que ya para ese entonces acumulaban una historia suficientemente amplia que distanciaba sus primeras creaciones e interpretaciones de las actuales. Por eso para hablar de que la Salsa es una copia (mala o buena) del Son, habría primero que preguntarse ¿de cuál son? Es claro, entonces, que este reduccionismo saca de cuadro toda una historia de creación y práctica musical en lugares diferentes a Cuba y/o Nueva York, dejando por fuera otras maneras de producción, recepción y consumo vitales para entender y compren-

der las dimensiones socio-culturales de la expresión salsera a lo largo del continente.

La música producida en Puerto Rico por Cortijo y su Combo con Ismael Rivera, marcó todo un estilo que desde otras coordenadas aportó a la caracterización de la música salsa. Esta senda fue continuada por orquestas radicadas en el país (como la de Tommy Olivencia, la Selecta de Raphy Leavitt, El Gran Combo, La Sonora Ponceña, *El Apollo Sound* de Roberto Roena, la Orquesta del "Bobby" Valentín, Zaperoco, entre otras), y que contribuyeron a ampliar la gama de matices que hizo grande e impactante al fenómeno salsero.

De otro lado, las diferentes prácticas de recepción que tuvieron lugar en otros puntos físicamente distantes (aunque simbólicamente vinculados), ratifican el carácter indeterminable de la genealogía salsera. En casos como el de Cali, la discusión será sobre quién trajo la salsa a la ciudad o sobre cómo y cuándo llegó. Obviamente en el escenario caleño también se deben contemplar las condiciones histórico-sociales que conformaron el entorno en el cual la "música de la vieja guardia" pasó a llamarse "salsa" (Ulloa, 1992). De cualquier forma la imposibilidad de precisar los orígenes permite particularizar las representaciones que produce el texto salsero, tanto en el contexto espacial como en el temporal.

La evolución que tuvieron ciertas expresiones musicales con fuerte acento

afrocubano hace más de cuarenta años en Nueva York, derivó en unas particulares maneras de hacer, bailar y gozar la música tropical que luego se llamó salsa. Sin embargo, estas prácticas no partieron de cero y serían, más bien, el resultado de un complejo proceso cultural que se ha densificado en otros escenarios de fuerte confluencia de lo afro, lo latinoamericano y lo caribeño.

Borinqueneando: el soneo en puertorriqueño

Borinqueneando, bonito.

Yo vengo de la tierra del jay bendito!

Borinqueneando, bonito.

*Maribelemba la salsa, la salsa que
te traigo es de Puerto Rico.*

Ismael Rivera en "Borinqueneando"¹⁵

Una característica que siempre me ha llamado la atención de la música tropical ha sido su gran capacidad de evocación. Pintorescos paisajes campesinos, idílicas escenas de bellos amaneceres, románticos momentos junto al mar o bajo la sombra de una palmera, se encuentran en gran parte del repertorio musical del Caribe hispano, apareciendo en ocasiones en abierta oposición a la dura cotidianidad de las grandes metrópolis como en la Salsa. Esta forma de relato casi cinematográfico y conocido como "narración-descripción" (Díaz, 1988), se puede rastrear hasta la época dorada

¹⁵ Composición original de Johnny Ortiz, incluida en el álbum "Soy Feliz". Nueva York, Vaya Records, 1975.

del bolero antillano, con compositores como Rafael Hernández o Pedro Flores. Estos dos magníficos narradores, quienes habían emigrado a Nueva York dentro del gran grupo de puertorriqueños que para las décadas del veinte y treinta engrosaron las filas militares y obreras desabastecidas por la guerra (Álvarez, 2005), impusieron un estilo reconocido y admirado a lo largo y ancho de todo el continente, nutrido desde su experiencia de éxodo (Quintero R, 1998).

Hernández y Flores escribieron gran parte de su repertorio a partir de la desgarradora experiencia de la emigración, compartiendo sus vivencias con las de miles de latinoamericanos con quienes convivían y trabajaban en Nueva York. Desde ahí comenzaron a escribirle, inicialmente, a su tierra y memorias, para luego convertirse en relatores de nostalgias y sentimientos ajenos aunque similares:

Además de Nueva York, Rafael Hernández vivió en Cuba y en México antes de regresar –ya famosa la mayor parte de su obra– a Puerto Rico. Visitó con frecuencia a Santo Domingo, y su trío que en Nueva York se llamaba el trío Borinquen (constituido por dos puertorriqueños y un dominicano), cuando tocaba en la República Dominicana se llamaba el trío Quisqueya. En todos esos países compuso canciones que pronto llegaron a considerarse emblemáticas del lugar. Para Santo Domingo compuso su, tal vez, más difundido himno popular: “Quisque-

ya, tierra de mis amores”. En Puebla, México, fue oficialmente comisionado para escribir su Himno regional. Y en Cuba ¿quiénes no consideran a “El cumbachero” o “Cachita” como dos “representativas” canciones “cubanas”? (Quintero R, 1998, p. 306).

No pretendo afirmar que la exclusividad de la poética popular latinoamericana, de principio del siglo XX, es puertorriqueña; sin duda alguna Argentina, México y Cuba aportaron invaluable e innumerables letras y composiciones al cancionero popular de la región. Canciones que al ser representadas a través de una música y un cine nacional, lograron posicionar el nombre de estos países en el imaginario cultural de la América Hispana. Lo que aquí intento exponer es, más bien y a muy grosso modo, el conjunto de situaciones socio-históricas que han marcado a Puerto Rico como país y sociedad y que, entiendo, han contribuido a forjar una sensibilidad particular muy apreciada en algunos de sus compositores. De esta manera observo también la importancia de Puerto Rico en la configuración de un contexto regional en el cual muchos años después se desarrollaría la música salsa.

Paralelo al posicionamiento de una poderosa industria cultural latinoamericana, en Puerto Rico los procesos de emigración, industrialización y urbanización que trajo la acelerada modernización, provocaron profundos cambios en la conformación social del país, los cuales

incidieron notoriamente en la formación de un sensorium y/o una cultura popular local. Así como relataba para 1929 Rafael Hernández en su “Lamento Borincano”, la situación de pobreza y desabastecimiento del campo para la década del treinta era insostenible, panorama que influyó en la masiva emigración -interna y externa- de un gran número de la población rural en un muy corto tiempo (Silvia Álvarez, 2007). Como consecuencia del repentino incremento de sus habitantes, empezaron a surgir en los centros urbanos asentamientos subnormales a los cuales arribaban los recién exiliados (del campo). En estos arrabales se presentaron diferentes niveles de interacción y socialización, pues en ellos llegaron a convivir grupos de diversos bagajes culturales y orígenes étnicos, como lo plantea el antropólogo Jorge Duany (1992):

On the more positive side, the urbanization process has thrown white, black and colored persons into close interaction with each other in the context of marginal urban spaces. Shared misery and lack of opportunity have bred highly egalitarian social relations along with further cultural and racial mixing among the urban migrants (...) Salsa should be understood as part of this displacement of poor Puerto Ricans from the countryside to the coastal cities and, beyond, to the United States. It is profoundly rooted in the subculture of the Puerto Rican Barrios (P. 79).

A partir de esta reflexión, se pueden ver dos caminos mutuamente entrecruzados por los que transitaría la música tropical y popular en Puerto Rico. El primero derivaría del sincrético proceso de modernización descrito, el cual generaría una industria cultural doméstica influida por las directrices de Nueva York y Cuba pero con mucho mayor énfasis en los ritmos locales. Gracias a los canales establecidos inicialmente por Rafael Hernández y Pedro Flores, y continuados por Tito Rodríguez y Daniel Santos entre otros, la Plena y en menor medida la Bomba, se difundieron junto a las ya tradicionales expresiones cubanas y/o mexicanas fuera de la Isla. La música de “Mon” Rivera, Rafael Cortijo e Ismael Rivera, y orquestas como la de Cesar Concepción, “Noro” Morales y “Moncho” Leña, se dieron a conocer en otras latitudes e incentivaron la innovación rítmica en los géneros afropuertorriqueños, los cuales a la postre resultarían imprescindibles en la evolución de la música salsa (Aparicio, 1998).

El segundo camino sería el que siguieron los ya mencionados Tito Rodríguez y Daniel Santos, quienes siendo ambos puertorriqueños llegaron a convertirse en reyes de la música afrocubana. Tanto Tito como Daniel habían nacido en Santurce, muy cerca de la zona de los primeros y principales arrabales, formados por las migraciones rurales que se describieron anteriormente en las primeras décadas del siglo pasado (Pérez, 2006). Ya desde antes de salir de sus natales (barrios)

Obrero y Tras Talleres, ambos se destacaban por interpretar la música cubana desde un estilo muy propio, desenfadado, como del que conoce y maneja a la perfección la materia que moldea a su antojo (Guadalupe, 2005).

El primer artista se convertiría en el rey indiscutido del Mambo, el *Bogaloo* y la Pachanga de los años cincuenta en Nueva York, por encima de músicos nacidos en la tierra originaria de tales ritmos como los cubanos Dámaso Pérez Prado, José Curbelo, Miguelito Valdez, Frank “Machito” Grillo y otros. Su gran dominio escénico, demostrado en las magistrales coreografías bailables que ejecutaba, y el impecable manejo de sus registros sonoros, que le permitía interpretar desde Guarachas y Pachangas hasta “inolvidables”¹⁶ boleros, lo convirtieron en la estrella absoluta de la música afrocubana en los años cincuenta (Rondón, 2007). El segundo artista llegó hasta el corazón mismo de la industria del entretenimiento en la antilla mayor, al cantar en las más importantes cadenas radiales de la Habana como eran RHC – Cadena Azul y Radio Progreso. Su amigo y compatriota, el extraordinario cantante y compositor Bobby Capó, lo introduciría con los principales agentes del espectáculo en Cuba, quienes ya sabían de sus éxitos con el Cuarteto de

¹⁶ Muchos biógrafos de Tito Rodríguez han utilizado el calificativo “Inolvidable” para referirse a su legado musical, aprovechando el éxito que tuvo su versión (1967) del famoso bolero del cubano Julio Gutiérrez, “Inolvidable” (Guadalupe, 2005).

don Pedro Flores y otras agrupaciones reconocidas en Nueva York. Este paso le dio la entrada a la más célebre y representativa orquesta de la época, “La Sonora Matancera”, en la cual muy pronto, y gracias a su excelente registro vocal y gran interpretación, llegaría a convertirse no sólo en su cantante principal sino en una de las imágenes más queridas y recordadas de la legendaria agrupación (Guadalupe, 2005).

A partir de estos dos ejemplos se puede ver cómo el aporte puertorriqueño ha sido constitutivo de la evolución de los géneros afrocubanos, y como por ende la música salsa que surgiría años más tarde, parte desde una sonoridad que fue reconocida como propia por los músicos, cantantes e interpretes boricuas en Nueva York, como lo explica don Willie Rosario, heredero inmediato de la generación de Tito Rodríguez y Daniel Santos:

El guaguancó es de Cuba, la guaracha es de Cuba, el chachachá es de Cuba, el son montuno es de Cuba, lo que pasa es que toda esa música cubana, cuando llegaba a la colonia puertorriqueña a Nueva York, pues Tito Puente la arreglaba de cierta forma, y después otros arreglistas como Ray Santos, mas tarde Bobby Valentín, Louie Ramírez, José Febles. Cuando toda esa música es cubierta por esa sombrilla que se llama salsa, entonces los arreglistas, todos puertorriqueños allí, empezaron, esa misma música de guaracha, mambo, etc., a hacer

(le) otra clase de arreglos; a tener más libertad, más libre albedrío en hacer los arreglos. Por eso es que la música sí es de origen cubano, pero la salsa arreglada en Nueva York y de la forma en que se proyectó, es de Puerto Rico.¹⁷

Y a pesar de que algunos músicos boricuas preferían seguir identificándose con la imagen cubana (Joe Cuba, Tito Puente), la nueva generación de músicos como Willie Rosario, los hermanos Charlie y Eddie Palmieri, Ray Barreto, Ricardo "Ray" Maldonado, Willie Colón, entre otros, sin desconocer la base de son, guaguancó y ritmos cubanos en su música, incorporaron diversas innovaciones que ampliaron el catálogo afrocaribeño de una manera sin precedente. Notable el hecho de que en una de sus primeras producciones, "El Malo", Willie Colón y Héctor Lavoe compusieran un canto a Puerto Rico explicitando en su letra que lo hacen desde un género más amplio y regional aunque claramente identificado con Cuba: "Borinquen a ti yo te dedico este guaguancó, porque es el ritmo cubano, y lo bailan los hispanos, y te lo dedico yo"¹⁸.

Poco más adelante, en 1970, el mismo dúo Colón/Lavoe grabaría otra composición propia, en donde se alude a

múltiples nacionalidades y ritmos que interactúan. En la canción "Panameña" del álbum *The Brig Break*¹⁹, Lavoe comienza cantándole a la mujer del istmo sobre un ritmo con base de guaguancó que se mantiene hasta finalizar los dos primeros versos. Posteriormente entra el trombón de Colón en una especie de montuno o libre ejecución, insinuando un cambio al son para que Lavoe le diga a la mujer dominicana que quiere bailar "un merengue apambichao para cumbachá". Finalmente, y antes de pasar a cantarle a la mujer "borinqueña", los vientos vuelven para anunciar el cambio de ritmo pero esta vez es el piano el que hace la transición hacia un aguinaldo, para que Lavoe diga "la salsa de Puerto Rico, el aguinaldo".

En otra célebre composición salsera el flautista cubano Eddy Zervigón, fundador de la Orquesta Broadway en Nueva York, le canta a Puerto Rico en "Isla del Encanto"²⁰. Un danzón al mejor estilo de las Charangas cubanas de la época en donde se destacan la típica flauta y los tradicionales violines que caracterizaron esta formación orquestal. En la interpretación original de Broadway, el cantante y compositor puertorriqueño Eugenio Hernández, inicia con una detallada y

emotiva descripción de las bondades paisajísticas de Puerto Rico. Una vez se repite este primer estribillo se abre espacio para el montuno (improvisación instrumental) y *el soneo* (improvisación vocal), en donde el cantante introduce algunos versos que refuerzan las escenas del Puerto Rico idílico del inicio de la canción (el cruce en lancha de la bahía hacia Cataño, El Viejo San Juan, etc.) mezclándolas con imágenes cubanas (el sombrero de Yarey) como si fueran propias; toda un conjunto significativo que remite a la interculturalidad entre los dos espacios.

Años más tarde, las Estrellas de Fania harían una versión del tema de Hernández, mucho más cercana al son y con notables variaciones estilísticas que re-significan, a mi modo de ver, el texto de la canción. En principio la interpretación de Fania comienza con marcados vientos de trompetas y una percusión menor con bajo y campana en un sonido más moderno y orquestal. El estribillo original de la composición se mantiene intacto aunque aquí no se repite como en la versión de Broadway, quizás para dar paso al presuroso lamento con que irrumpe el canto irreverente e imponente de Héctor Lavoe. "Borinquen, bonita te quiero, te quiero a ti ver", clama la voz que anhela, aunque sea desde la distancia del emigrante, volver a ver la patria dejada atrás. El cantante prosigue en clave de soneo, alternando en sus versos las bellezas naturales de la isla con los cuadros urbanos y populares del país, observando

¹⁷ Entrevista personal con Willie Rosario, músico, director y dueño de orquesta, marzo 20 de 2008.

¹⁸ Colón/Lavoe. "Borinquen". Grabada por Willie Colón y Héctor Lavoe en el álbum *El malo*. Nueva York: Fania Records. 1967.

¹⁹ Colón/Lavoe. "Panameña". Grabada por Willie Colón y Héctor Lavoe en el álbum *The Big Break*. Nueva York: Fania Records. 1970.

²⁰ Eugenio Hernández. "Isla del encanto". Grabada por "Orquesta Broadway" en el álbum "Pasaporte". Miami: Musical Productions. 2006. También grabada por The Fania All Stars en el álbum "Viva la Charanga". Nueva York: Fania Records. 1986.

un paisaje mucho más complejo que el del Puerto Rico exótico e idílico. Existe, pienso, una alusión a su público, el del barrio (la Perla) y los caseríos, es decir, a la factura urbana del país natal. Y aunque la música siga siendo de base cubana, esta propuesta salsera evidencia un nuevo registro diferente de la cotidianidad como lo expone Alejandro Ulloa:

Lo nuevo se incubaba en la libertad de los arreglos y la posibilidad de las improvisaciones (...) Lo nuevo estaba también en la combinación lingüística del español con el inglés y su resultante el spanglish (...) Lo nuevo estaba en el texto de las canciones cuya letra ‘pegaba’ e identificaba a una comunidad (1992, pp. 40-41).

A diferencia del ambiente de la diáspora latina y especialmente de la colonia boricua en Nueva York, Puerto Rico no desarrollaría tan veloz y fuertemente un movimiento cultural o una industria mediática en torno a la Salsa, aunque como vimos anteriormente contaba con agrupaciones y orquestas que tocaban y residían en el patio. Debemos recordar que para finales de los sesenta el término “Salsa” aun no era muy conocido como lo hemos explicado anteriormente, y las orquestas locales privilegiaban dentro de su variado repertorio los éxitos de la Sonora Matancera y/o Cortijo y su Combo (Guadalupe, 2005).

Fue, entonces, a través de una industria del entretenimiento, seguramente incentivada por el modelo estatal de “es-

tablecimientos de mercados modernos” (Álvarez, 2000b), que el sonido conocido como “Salsa” en Nueva York se popularizaría en la Isla del encanto (Puerto Rico). Esta nueva dinámica comercial impactó de manera directa la producción musical de las agrupaciones residentes en el país, quienes rápidamente incorporaron el sonido de Nueva York y lo fusionaron con la música que habían venido desarrollando, resultante de ritmos afrocubanos y afropuertorriqueños. Don Rafael Viera, veterano productor y homenajeado recientemente por su aporte a la industria y la cultura musical²¹, comenta que el primer álbum que se promociona, distribuye y vende como música salsa en la Isla es *Heavy Smoking* de la Orquesta Harlow de Nueva York, aunque el primer éxito salsero radiado en el FM fue “El negro chombo” de la orquesta local de don Tommy Olivencia. Así, el panorama a finales de los sesenta ya señalaba una perspectiva promisoría para el sonido salsero local que cada vez extendía más su público, el cual, como explica don Rafael, anteriormente se debatía entre una gran cantidad de artistas y géneros populares: “Figúrate tú; Tony Aguilar, Julio Jaramillo, el Jibarito de Lares... entre Julio Jaramillo y el Jibarito de Lares en una *Rockola*, a veces había 90 discos de 45, de esos dos artistas nada más”²².

²¹ Homenaje hecho por la emisora Z-93, el pasado “Día nacional de la Salsa” (Marzo 30 de 2008, versión número 25). También fueron homenajeados los músicos Larry Harlow y Manny Oquendo.

²² Entrevista personal con don Rafael Viera el 15 de marzo de 2008.

Estas semillas fueron las que cosecharon posteriormente El Gran Combo de Puerto Rico, La Sonora Ponceña, la Orquesta de Willie Rosario, la de Tommy Olivencia, el Apollo Sound de Roberto Roena, la Selecta de Raphy Leavitt, o la Orquesta de Bobby Valentín; y solistas como Ismael Rivera, Marvin Santiago, Andy Montañez y otros tantos. Destacable el hecho de que mientras el sonido de Nueva York prácticamente quedó reducido al catálogo Fania, la sonoridad salsera puertorriqueña perdura y con gran imagen a nivel internacional. Para muchos extranjeros, en especial fuera de Latinoamérica, la Salsa en más música puertorriqueña que cubana o neoyorquina, en gran parte debido a que orquestas como El Gran Combo y/o la Sonora Ponceña recorren el mundo entero. Claro está que la vieja discusión sobre las raíces territoriales cubanas parece cobrar vigencia en este nuevo escenario globalizado, pues en Europa y Asia las nuevas agrupaciones cubanas muchas veces utilizan el elemento de la autenticidad territorial como estrategia de promoción y venta.

De otro lado el imaginario de promoción cultural “glocal”, impulsado desde la industria del entretenimiento (Ochoa, 2003), parece estar dando reconocimiento a otras prácticas que reivindican el goce y lo festivo de la expresión musical más allá de la creación y/o producción. El baile, a través de las competencias internacionales, se ha popularizado rápidamente y de manera paralela tanto en Norteamérica

como en Europa y los países asiáticos industrializados, trayendo a escena regiones y nacionalidades que no son, ni han sido, tradicionales productoras musicales.

Es este el caso de Colombia, y específicamente de Cali, una ciudad que ha adoptado desde la escucha y el baile una música ajena que hoy en día forma parte de su cotidianidad. Los recientes y consistentes triunfos de bailarines de la ciudad en los circuitos mundiales de baile²³, han redituado el rótulo de “Capital Mundial de la Salsa”, que hasta hace poco había funcionado solo a nivel local.

Hoy en día parece surgir un intento por pensar y crear una política institucional que observe la Salsa en Cali como una cultura urbana de profundo arraigo local, que no sólo está siendo atravesada y reconfigurada por las dinámicas globales del mercado del entretenimiento, sino que está proponiendo nuevos desarrollos de la expresión salsera a nivel mundial (Alejandro Ulloa, 2007; Alcaldía de Santiago de Cali, 2008). Esta vez no se trata de la entrada de productos culturales (la música tropical) a través de la industria discográfica y/o radial como sucedió en los cuarenta y cincuenta; sino de la salida e impacto de nuestros propios productos culturales (el baile caleño de la Salsa por ejemplo). Tras este impulso se puede leer un interés primordialmente económico cuya punta de lanza sería el turismo, pero también

se sugiere un abordaje minucioso de un fenómeno que ya lleva en la ciudad más de medio siglo. Nuestra cultura salsera (hablo como caleño), ha producido en su desenvolvimiento un sinnúmero de niveles de significación (representaciones, identidades, espacios, memorias, etc.), como resultado de su interacción con las diversas dinámicas socio-culturales que ha atravesado la ciudad. Pienso que este largo proceso es el que inscribe a Cali en la memoria histórica salsera al mismo nivel de San Juan, La Habana y/o Nueva York.

En Cali el disco lleva la voz cantante

*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*

El anterior epígrafe de la más reconocida novela del escritor caleño Andrés Caicedo propone, a mi manera de ver, múltiples identificaciones y des-identificaciones en la configuración de una identidad caleña a través del texto salsero.

En la primera parte ubico una cierta negación de la identidad nacional, al menos de

una compartida o universal, al no aceptarse una música del país producida en otra región. Hay también una clara alusión a la reconocida y estereotipada condición colonizadora de la cultura antioqueña, que ha logrado imponer su música en la ciudad bajo la complicidad de la oligarquía. El señalamiento es doble, pues por un lado alude a la incapacidad de la clase dirigente de conformar un proyecto de identidad local, y por otro indica la exclusión del imaginario popular al no considerar los reclamos de la ciudadanía.

En la segunda parte se materializan esos gustos y disgustos de la cultura popular caleña y su utilización como estrategia política y como forma de vida, en cuanto se reivindica la subversión del sometimiento (el sufrimiento) desde el rebusque del día a día (agúzate). Se rescata así la utilización del cuerpo como práctica de participación política, al elegir la movilidad del baile salsero sobre la monotonía del sonido paisa.

Por último, en la tercera parte, se celebra la transculturalidad que históricamente ha estado ausente de la identidad oficial de la ciudad (Ricardo Ray nos hace falta). Desde la identificación con representaciones mestizas e imaginarios territoriales externos (lo afrocubano) se plantearía una crítica a la invisibilización de la cultura afrodescendiente local²⁴, y a la dependencia político-administrativa (Puerto Rico

²³ Ver N.A. (2007). Los colombianos se convierten en los Reyes de la Salsa en campeonato internacional.

²⁴ Cali es la ciudad con mayor densidad de población afrodescendiente en Colombia, y una de las de mayor densidad de esta población en Latinoamérica. Ver Urrea-Giraldo, F. (2005).

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.

Históricamente, la novela se ubica en pleno apogeo salsero de una ciudad que con la reciente realización de los Juegos Deportivos Panamericanos (1971), había entrado a la escena económica latinoamericana como centro de inversión de la industria manufacturera, a la par que aumentaba sus desigualdades sociales y culturales (Ulloa, 1992). Sin embargo, tanto la configuración de ese sentimiento caleño salsero como la dinámica de modernización que llevó la imagen de la ciudad a la cumbre de la escena nacional durante la década del 70, hacen parte de un proceso socio-histórico que encuentra en las representaciones de Caicedo, a mi parecer, su mejor metáfora.

Alejandro Ulloa en su extensa investigación publicada como *La Salsa en Cali* (1992), propone una serie de cinco hipótesis sobre el ¿por qué? de la elección salsera en una ciudad geográficamente lejana de la cuenca del Caribe:

1. Presencia de la cultura negra de origen africano en la configuración social de Santiago de Cali.
2. El desarrollo industrial de la ciudad y el proceso de urbanización desatado con las corrientes migratorias de procedencia campesina.
3. Procesos de inmigración y urbanización de la ciudad.

4. Influencia (papel y función) de los medios de comunicación de masas, como la radio, el disco y el cine, señalando la llegada a Colombia de la “música antillana” y/o la “vieja guardia” (Daniel Santos, Matamoros, Pérez Prado, Beny Moré, Celia Cruz, la Sonora Matancera ...), que es concomitante al proceso de desarrollo industrial.
5. Las similitudes físicas y culturales existentes entre Cuba, Cali y el Valle del Río Cauca.

Estas hipótesis remiten, en primer lugar, a la conformación de un contexto territorial económica y culturalmente aislado del resto del país, con antecedentes en la excluyente estructura agraria que predominó en la región durante el siglo XIX (Escorcía, 1982). En segundo lugar, refieren a la identificación simbólico mediática producida desde la tensión entre el imaginario político y cultural nacional, ajeno y extraño, y el heterogéneo y dinámico imaginario regional. En su libro *The City of Musical Memory*, Lise Waxer explica de qué manera la música afrocaribeña entra a jugar un rol importante en la representación de esa complejidad cultural: “Salsa and música antillana, hence, were adopted as representative styles of the increasingly heterogeneous and cosmopolitan context of the city” (2002, p. 2).

Si bien las políticas macroeconómicas centralistas ocasionaron grandes problemas de desigualdad e inequidad en la región, de otro lado tuvieron profundas implicaciones simbólicas manifiestas en las mestizas prácticas culturales locales. La

transición de la hacienda colonial a la de explotación agroindustrial de finales del siglo XIX, dio paso al monocultivo de la caña de azúcar, el cual traería la pauperización de los pequeños tenedores agrícolas de la región como comenta Escorcía (1982, p.135): “Una crisis verdadera vendría en época posteriores, cuando la posibilidad de la explotación comercial a gran escala de la caña de azúcar, condenarían irremisiblemente a la mediana y pequeña propiedad.” El crecimiento de la inversión en la industria azucarera, a través del incentivo de misiones extranjeras como la Chardón de Puerto Rico (Bermúdez, 2005), desconocía las inmensas posibilidades de diversificación agrícola en tan extenso y fértil valle, regado por el segundo río más grande del país (río Cauca). Esta dinámica localizó en la región una mano de obra mayoritariamente afrodescendiente, la cual parecía ser la más apta y rentable para la industria azucarera. Adicionalmente los requerimientos de internacionalización de tan inmenso volumen de caña junto a la proximidad con la zona e industria cafetera (necesitada de aumentar su ritmo de exportación), precipitaron la interconexión de la región con el mar a través del puerto de Buenaventura, formalizando así un canal con una región conformada en un 95% de población de raza negra (Urrea-Giraldo, 2006).

Tales circunstancias habrían repercutido en la creación de un imaginario cultural regional, de base territorial muy semejante al del Caribe hispano (Casimir); tal vez en oposición al frío, distante y centralista propuesto desde el interior del país. Sin

embargo, la producción cultural local tomaría un rumbo diferente a la de Cuba o Puerto Rico, en donde las dinámicas de migración, industrialización y urbanización incentivaron una producción musical híbrida y local (Duany, Díaz Ayala). En el Valle del Cauca la imposibilidad de conciliar las diferencias culturales habría traído como consecuencia la negación de la variedad musical regional (bambucos, pasillos, chirimías, currulaos, etc.), y así la desincentivación de la creatividad y la producción en la localidad, al menos a nivel masivo. La ausencia de una “música propia” aumentaba aun más el aislamiento de la región y de la ciudad del resto del territorio nacional, en un país en donde, como explica Waxer, “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” (2002a, p. 36-37). Mariano Candela (2003) conecta con esta idea al comentar como la representatividad de la cultura nacional, y de la música nacional por supuesto, llegó a ser monopolio exclusivo de la región andina:

Desde finales de 1910 hasta mediados de la década de 1920, las grabaciones de pasillos y bambucos por parte de músicos y grupos de la zona andina colombiana en el exterior, abonaron un terreno para que, conjuntamente con literatos, músicos eruditos y poetas, como el caso de Rafael Pombo, desarrollaran un imaginario social alrededor de lo que en ese momento podía encarnar

lo nacional o la identidad del país: la música andina colombiana.

De esta manera el pasillo y el bambuco²⁵ se posicionaban tanto en el interior como el exterior del país como “música colombiana”, logrando llevar algunas composiciones a popularizarse en países de fuerte y reconocida producción y difusión musical como Cuba, según explica Cristóbal Díaz Ayala (2006):

No acreditado en grabaciones, se escuchó mucho en Cuba en aquellos tiempos (década de 1920) el bambuco “Las Mirras”, atribuido a los colombianos Clímaco Vergara y Jesús María Trespalacios. Curiosamente tanto en su país de origen, Colombia, como en Cuba, no se accedió a las grabaciones hasta varias décadas después, a pesar de estar siempre en el repertorio de los trovadores de ambos países (p. 53).

En Cali, como en la mayoría de centros urbanos de la época, también fue la música andina el género nacional que mayor impulso tuvo, en especial desde la oficialidad. La música afrodescendiente, en cambio, no accedió nunca los medios de reproducción que garantizaran siquiera su permanencia en las comunidades que habían emigrado a la ciudad (Wade en González, 2007). En

²⁵ Es importante aclarar que el Bambuco al cual se hace referencia como “aire típico de la región andina” es en sus orígenes un ritmo afrodescendiente que sufrió un complejo proceso de “blanqueamiento”. Sus más remotos antecedentes están localizados entre las comunidades del valle del río Patía y la costa pacífica nariñense.

su argumentación sobre los antecedentes históricos que habrían promovido la idea de una “ausencia de música propia” en la ciudad, Lise Waxer se refiere a la incapacidad local de consolidar un proyecto de identidad regional que se articulara con el imaginario cultural central:

Although Cali has been marked by economic and political isolation from the Colombian interior since colonial times, local cultural tastes tended to follow national norms. This can be attributed in part to control of the city by elites who felt a need to maintain the appearance of being “cultivated” along national standards, even if other ties to the interior were weak (2002a, p. 40).

Sin embargo, esta tendencia tampoco parecía ser mayoritaria y mucho menos popular. Figuras de talla internacional como don Pedro Morales Pino, fundador de uno de los grupos de música vernácula más reconocido en la historia cultural reciente, el Trío Morales Pino, y otras de fama mundial como el concertista y compositor clásico Antonio María Valencia, nunca pudieron difundir su obra en la localidad de la misma manera que lo hicieron en otras ciudades y/o en el exterior, como lo expone Mario Gómez Vignes²⁶:

²⁶ La escritora Anais Nin menciona en su *Early Diary* a Valencia como un prodigioso pianista y extraordinario contertulio. Ver para esta referencia el testimonio de Gómez Vignes a Ospina, L. (Director) (1995). *Cali, Ayer, Hoy y Mañana*. Capítulo IV (Serie documental). Cali: Universidad del Valle Televisión.

Muchos recibieron a Valencia como una especie de personaje importante que iba a redimir la música colombiana. Sin embargo su música aquí en el Valle y en el país en general no es una música que digamos está muy difundida. La prensa en ese momento es unánime en decir “qué lastima que ante figuras como ésta el público sea tan escaso”. Esto, entonces, tiene que haber producido en el una gran frustración comparando con la actitud del público en Europa, sobre todo en París, ya que el tocó en salas importantísimas como la Galerie d’art, que se llenaba para este tipo de recitales.

De esta manera se habría establecido en la región la “ausencia oficial de una música propia”, situación que con la llegada y popularización del cine y la radio, generó un gran entusiasmo en torno a las representaciones culturales de otras regiones del continente, en especial de México, Argentina y Cuba. Paralelamente, este mismo fenómeno mediático que había entrado primero por la costa caribe colombiana, impulsó a una serie de agrupaciones y de músicas “costeñas” no sólo en la ciudad sino en el país entero (Cándela, 2003; Wade en González, 2007). Porros, cumbias, mapalés y, en menor medida, vallenatos, se encargaron de enmarcar las festividades locales que años más tarde se convertirían oficialmente en Feria anual y popular, dedicada a la caña de azúcar²⁷.

²⁷ En 1957 se realiza la primera versión de la Feria de la Caña de Azúcar como una manera de estimular el ánimo de la ciudad, recién sacudido por el enorme desastre que causó a

Poco tiempo después, un fenómeno similar al vivido en Nueva York durante finales de los sesenta, en donde las orquestas de gran formato que tocaban en los grandes salones se habían convertido en privilegio de algunos pocos, se presenta en la ciudad, en donde la orquesta de Lucho Bermúdez y/o la de Pacho Galán llegaban a tocar sólo en elegantes clubes sociales, a donde no podía acceder el gran público caleño (Ulloa, 1992).

Al tiempo, rancheras, tangos y guarachas se escuchaban por la radio mientras sus artistas se veían en los cines de la ciudad, convirtiéndose así estos géneros en los más populares; sin embargo ni argentinos ni mexicanos lograron el impacto que tuvieron los cubanos en el imaginario caleño²⁸. Anecdóticamente se cuenta que en Cali la afición con el tango murió con Gardel, quién precisamente venía a presentarse en la ciudad cuando sucedió el fatal accidente aéreo que le cegó la vida²⁹. También hay que destacar que ciudades como Medellín y Manizales se habían apropiado ya de la bandera del tango y en

explosión de siete camiones del ejército cargados con 42 kilos de dinamita. La celebración, más conocida como la Feria de Cali, conmemoró su aniversario número 50 el diciembre pasado. Ver Alcaldía Municipal de Santiago de Cali (2007).

²⁸ Hay que observar que el cine mexicano se mantuvo con una gran aceptación en la ciudad al menos hasta finales del setenta, y que a través de muchas películas mexicanas se promovía los artistas y las orquestas cubanas como la de Dámaso Pérez Prado, la de “Benney” Moré o La Sonora Matancera.

²⁹ Ver en Ospina, L. (Director) (1995). *Cali, Ayer, Hoy y Mañana*. Capítulo IV (Serie documental). Cali: Universidad del Valle Televisión.

menor medida de alguna música popular mexicana, situación que habría asociado estas expresiones con una cultura “recia, montañera y arriera”³⁰, y con un ambiente muy diferente al de una ciudad que ya se identificaba con la calidez, el ocio y el disfrute. Como explica el historiador y economista Edgar Vásquez, esa imagen que se forjaba en torno a las condiciones medioambientales de la ciudad configuraba un reconocimiento de la importancia del cuerpo en la vida cotidiana del caleño:

existe una cultura sensitiva, una cultura sensible, una cultura de la piel, una cultura de la sensualidad, una cultura del ritmo, es decir, el caleño más que intelectual es sensitivo. De tal manera que el baño, los ríos el agua realmente han sido uno de los elementos que han permitido el desarrollo de ese carácter sensible o sensitivo mejor del

³⁰ Las regiones de Antioquia y el Viejo Caldas (zona cafetera) presentan un relieve bastante elevado que llevó a caracterizarlas como regiones de alta montaña. Debido a las difíciles condiciones de acceso, los cultivos como el café y el cacao debían ser sacados por bestias de carga, lo cual hacía común la presencia de arrieros en la zona. De esta manera en los poblados donde se comerciaban las mercancías agrícolas se fue desarrollando una cultura “aspera, montañera y arriera”, alrededor del licor y la música, generalmente tangos y algunos corridos mexicanos. La predilección de estos gustos musicales llevó rápidamente al desarrollo de una sonoridad propia, y al surgimiento de artistas que conformaron una expresión musical derivada de estos géneros que se conoce como “música guasca”, recientemente popularizada y globalizada por Juanes y su camisa negra. Esta cultura no es del todo ajena al Valle del Cauca, pues en los poblados de la cordillera que separa a Cali del Océano Pacífico, como hacia el norte de la región, la presencia de estos géneros es bastante marcada aunque no absoluta.

caleño. Por eso no es raro que una de las tradiciones de Cali desde tiempos inmemorables haya sido precisamente los paseos.”³¹

En este escenario lúdico, sensual y tropical es que la música cubana es privilegiada, y su baile celebrado como expresión de “caleñidad” (Ulloa, 1992). Con el arribo de la Sonora Matancera en el año 55, trayendo a Celia Cruz a bordo, y las diferentes visitas de Daniel Santos a la ciudad, la conformación de un imaginario cuasimítico incentivado desde la dinámica de la ausencia y el retorno comienza. Es importante recordar que a diferencia de Cuba y/o Puerto Rico el público caleño no convivía con las orquestas gran parte del año y debía esperar a la temporada decembrina para ver e interactuar con sus ídolos. Y aunque la industria radial, y posteriormente la discográfica, aprovecharían la coyuntura para distribuir el repertorio cubano en la ciudad, la popularización de esta música parece haberse dado de una manera más artesanal, menos sistemática y comenzando no precisamente por Cali, como lo explica el veterano melómano y miembro fundador de UNIMEL (Unión nacional de melómanos y coleccionistas de música afrolatina), don Garcy González:

Resulta que en la época en que nosotros vivimos en Buenaventura, en un sitio que se llamaba La Curva, muy conocido por todos los bonaverenses,

había un señor al cual se le llamaba Próspero y tenía una, digámoslo así, lo que hoy se llama salsoteca. Pero más que salsoteca ahí arrimaban los amigos de él, parroquianos, paisanos y gente de mucha confianza, gentes del sector a escuchar los últimos éxitos que traían unos marinos de una empresa naviera que se llamaba “Prudencia Line” (...) Cosa curiosa, para Suramérica, todos los tripulantes en su gran mayoría, excepto la oficialidad, eran de origen caribeño. Venían boricuas, venían cubanos, venían dominicanos, venían de todo el sector del Caribe. Y esta gente, en sus camarotes cargaban sus equipos de sonido, sus Picot para la época y cargaban música y cuando llegaban a tierra, específicamente a Buenaventura, coincidentalmente ellos llegaban en su gran mayoría donde Próspero. Y toda esa música se quedaba normalmente donde Próspero. Porque Próspero les intercambiaba música de la que se hacía acá en el barrio por la que ellos traían, incluso hasta por licor³².

La masificación de la “música antillana”, “música cubana” y/o “música de la vieja guardia” comienza, entonces, por el tráfico de música que se daba en Buenaventura y que desde ahí viajaba y se redistribuía en los diferentes barrios populares de la ciudad. Por tal razón la práctica de coleccionar y conseguir discos evidencia la manera en que los caleños históricamente

no sólo se han apropiado sino que han apreciado y valorizado el producto cultural. Leoncio Amú, administrador de la discoteca más grande de Salsa en el país, y una de las más grandes del continente, “Changó discoteca”, nos cuenta cómo a partir de la afición de su padre se comenzó a edificar una empresa familiar:

pues a mi papá le ha gustado o le gusto la salsa, recuerdo por ejemplo cuando ese disco “Si Pancha plancha con cuatro planchas con cuántas planchas plancha Pancha” qué es de Chuíto Vélez y él se fue a conseguirlo a Puerto Tejada que era donde logró conseguirlo, lo consiguió de segunda bien costoso, y así sucesivamente también por ejemplo recuerdo cuando ese Long Play, LP de Héctor Lavoe con Willie Colón donde viene La Murga, y también lo consiguió fue así de segunda, le tocó fue que, si le tocaba ir a otra ciudad por un disco iba, y así.³³

Los discos no sólo se constituían en novedad musical sino en sinónimo de prestigio, estatus y conexiones con el exterior; una especie de “cosmopolitismo”³⁴

³¹ Ver en Ospina, L. (Director) (1995). *Cali, Ayer, Hoy y Mañana*. Capítulo IV (Serie documental). Cali: Universidad del Valle Televisión.

³² Entrevista personal realizada el 30 de enero de 2008.

³³ Entrevista personal realizada el 25 de enero de 2008.

³⁴ La autora acuña la categoría de “cosmopolitismo” para indicar como a través del contacto con los marineros que llegaban a Buenaventura con la música afroantillana, las clases obreras, mayormente afrodescendientes, adoptaban un “contacto con el mundo” al cual no tenían acceso desde la cultura hegemónica y oficial. Ver Waxer (2002a) capítulo 2 “Memory and Movement in the Record-Centered Dance Scene, y Waxer (2002b) “La llegada de los discos a la cultura popular local”.

popular en oposición al que se daba en las altas esferas sociales como atestiguan don Garcy González:

Yo soy nacido en uno de los barrios de mayor tradición musical en Cali después del Obrero. Se llama el barrio la Floresta, barrio la Uribe y sectores circunvecinos, donde en cierta medida estuvimos plagados de muchos bares, cantinas, bailaderos, *ballrooms* como dirían allá los americanos, y en cierta medida, en el momento en que empezaron a evolucionar estos negocios ya se constituyeron en Grilles (...) Mi padre fue dueño de un establecimiento donde se jugaba billar y al mismo tiempo se expendía licor y se escuchaba excelente, música antillana. En esa época, estando yo muy chico, yo veía que los proveedores de mi padre traían discos, que aún conservo algunos, discos sellos *Sico Record* prensados en cuba, en la Habana; sello *Panam* prensados justamente, en la Habana y sello *Tropical*, que aunque estos se dicen que son colombianos no tengo la menor idea porque, esos discos venían impresos con sellos americanos algunos y otros con sellos cubanos.³⁵

Pero en torno al disco no sólo comienza a desarrollarse una práctica de disfrute y contemplación pasiva, sino que además surgen otras formas de goce y recreación musical, evidenciadas tanto en la forma

³⁵ Entrevista personal realizada el 25 de enero de 2008

de bailar como de escuchar la música por parte de los caleños. La manipulación de los dispositivos de reproducción musical, para lograr efectos de mayor velocidad en las canciones, exponen un deseo de re-interpretación de un producto ya elaborado y fijado en un soporte material. Al mismo tiempo testimonian sobre una sensibilidad distinta, que demanda otras maneras de apropiación y regodeo musical en la práctica del baile:

Los ritmos rápidos eran claves para los bailadores caleños. La movida “pachanga” fue ideal, pero otros ritmos se consideraron muy lentos –sobre todo el bugalú. En una apropiación creativa de la tecnología, la juventud caleña comenzó a poner sus discos de 33 r.p.m a 45 r.p.m. Para fines de los años sesenta, la práctica de aumentar la velocidad de los discos se arraigó en toda la cultura popular de Cali. De hecho cuando las superestrellas neoyorquinas Ricardo “Richie” Ray y Bobby Cruz se presentaron en la feria decembrina del año 1968, encontraron dificultades de tocar sus números de bugalú más rápidamente, de acuerdo con la costumbre local (Waxer, 2002b, p. 5).

Los “aguelulos” o bailes de cuota se convirtieron así en el taller de práctica e innovación tanto para bailadores como para melómanos y tocadiscos (discjockeys), quienes alrededor de la cultura del “LP” (*Long Playing*) fueron adquiriendo una competencia (habilidad y saber) musical de manera alternativa a la composición

y/o interpretación instrumental (Ulloa, 1992). En Cali la creatividad musical no giraba en torno a las orquestas, músicos o compositores, sino que a través de una libre reinterpretación y resignificación de los productos musicales elaborados en Cuba, Nueva York, o Puerto Rico, se legitimaron otras prácticas periféricas como el baile, la difusión, la colección y la audición.

Con la evolución del género y el aumento de las dinámicas de intercambio desde y hacia Estados Unidos, la escena caleña se enriqueció no sólo con los ritmos que popularizó el movimiento Fania, sino que también se nutrió de la escena salsera puertorriqueña (El Gran Combo, La Ponceña, Tommy Olivencia, Raphy Leavitt, etc.) y del movimiento salsero “marginal” al circuito de Masucci y compañía³⁶ (The Lebrón Brothers, Ernie Agosto, Henri Fiol, La Dicupé, Mark Diamond, Franky Dante, Angel Canales, etc.). Esta amplia gama indicaría una diferenciación cada vez mayor de las formas del disfrute y de la recepción musical en la ciudad. Mientras una corriente se mantuvo enfocada en el baile y continuó privilegiando un repertorio clásico y conocido, otra vertiente prefirió explorar números y artistas poco difundidos, encontrando tanto en la estridencia de su sonoridad como en la denuncia de sus letras una identificación a partir de la creciente inequidad y marginalidad que se daba en la ciudad³⁷.

³⁶ Me refiero al fallecido Jerry Masucci, gerente de Fania Records.

³⁷ El locutor y discjockey Alberto “El Loco” Valencia organizó a finales de los 80 un movimiento de seguidores de cierta corriente ins-

Paralelamente, y con el protagonismo que adquiriría el socialismo en Latinoamérica, la Salsa llega a los recintos universitarios de la ciudad convirtiéndose rápidamente en bandera de lucha. Se sella así una alianza entre una juventud universitaria de clase media, inquieta por las nuevas temáticas de la canción salsera, y algún sector obrero y urbano interesado en profundizar en el conocimiento sobre el género. De esta forma surgen hacia finales de los setenta las “audiciones”, espacios a través de los cuales se difundía, popularizaba y discutía la vida y obra de los más famosos exponentes del género y su obra. Estas audiciones se localizaron prontamente en establecimientos comerciales llamados “Salsotecas”, concebidos inicialmente como espacio de disfrute a partir de la escucha más que del baile, en donde se principalmente se compartían conocimientos y opiniones informales sobre la música como lo señala Waxer: “Acquiring records and building intellectual knowledge about their contents became an important new focus in local popular culture, a refinement of the cultural capital used to garner prestige and

strumental y lírica dentro de la salsa, en torno a una expresión que se venía popularizando desde algunos años atrás; el “guateque”. Y aunque esta nominación es conocida en Cuba como “fiesta guajira o campesina”, en Cali se utilizó para referirse a la música de línea más radical, en cuanto contaba con mayor percusión y unos vientos fuertes y estridentes. (Ver Waxer 2002, capítulo 3 bajo el subtítulo The movimiento Guatequero). “Puro montuno desafinado” como me lo dijeron algunos discjockeys en Cali, y me lo confirmó de ciertos sonidos y orquestas el mismo Rafael Viera en entrevista personal.

to enhance one’s social status” (2002a, p. 112).

Con la decadencia de la producción salsera en Nueva York y Puerto Rico vino paradójicamente el “boom” de las orquestas locales, las cuales encontraron en el narcotráfico su mejor fuente de financiación y promoción. El Grupo Niche, la más reconocida orquesta de Salsa nacional en todos los tiempos, asumió rápidamente la representatividad del “sonido caleño” con temas que por primera vez hablaban de principio a fin de la idiosincrasia de una ciudad, la cual hasta ese momento se había tenido que conformar con alusiones casuales como la de Willie Rosario en “De Barrio Obrero a la Quince”, o algunas líneas de Richie Ray en “Amparo Arrebató”, Ismael Miranda en “Me voy Pa’ Colombia”, o Willie Colón y Héctor Lavoe en “Pa’ Colombia”.

El auge del narcotráfico también trajo la popularización de la “Salsa de alcoba” y un incremento sustancial de las visitas de los artistas salseros a la ciudad. El centro del disfrute musical se ubicaba ahora en las discotecas y en sus presentaciones de populares cantantes y agrupaciones. De esta manera sectores de reconocida tradición popular, e incluso rural, como “Juanchito”³⁸, se transforman espacialmente en

³⁸ Juanchito es un corregimiento limítrofe con Cali y perteneciente al municipio de Candelaria, que por estar fuera de su jurisdicción administrativa ha funcionado como “amanecero” de la ciudad. Juanchito ha sido un asentamiento afrodescendiente de mano de obra rural (caña de azúcar y extracción de arena del río Cauca que lo bordea), con un fuerte acervo musical afrocubano. Por su cualidad

nuevos lugares de lujo y brillo salsero. La “rumba extrema”, que no incluía día ni horario, y la “narco-estética” de la ostentación y el derroche, marcarían otro tipo de prácticas en donde, a la manera en que lo describe Juan Carlos Quintero Herencia, “Las disonancias y experimentaciones, la parejería y el duelo han cedido al galanteo y la cuadratura beautiful, del atroz motel global” (2005, p. 20).

La entrada de nuevos sonidos tropicales como el merengue, incentivada desde la apertura radial a nuevos públicos a finales de los ochenta³⁹, modificaron la percepción de la ciudad como una exclusivamente salsera. Sin embargo, se podría decir que las prácticas que habrían caracterizado la cultura musical de Cali (baile, culto al disco, rituales de la audición y competencia o conocimiento musical informal), aun permanecen. Algunas nuevas manifestaciones como

de puerto fluvial, Juanchito se tornó en punto de encuentro y comercio, generándose alrededor de esas actividades establecimientos de disfrute musical popular, como nos lo comentó en entrevista personal. Leoncio Amú, gerente de Changó discoteca, y el empresario más antiguo del lugar.

³⁹ Durante mi bachillerato realicé como tesina de grado una investigación dirigida por Alejandro Ulloa, sobre la manera en que la radio caleña promovía una cultura “crossover”, que privilegiaba tanto el rock/pop en español como otros ritmos tropicales con letras principalmente románticas como el merengue de Sergio Vargas y los primeros discos de Juan Luís Guerra. Ver Cataño, C. y Mejía, J. (1995) Culturas juveniles urbanas y consumo cultural musical. Tesina de grado no publicada. Universidad del Valle, Cali, Colombia.

el surgimiento de las “Viejotecas”⁴⁰, o el entusiasmo por otros ritmos como el vallenato o el reggaeton, invitan a reflexionar más que sobre la permanencia del fenómeno salsero (el cual sigue vigente y presente), sobre su constante diferenciación y producción de identidades y representaciones en, desde y sobre la ciudad contemporánea.

...clave inconclusa

Pensemos el mundo en su flujo, después, hagamos preguntas pertinentes a nuestras realidades. Tengo la certeza de que ellas serán iluminadas, desde otro ángulo.

Renato Ortiz

A lo largo de este artículo he querido mostrar cómo particulares procesos socio-culturales que tuvieron lugar en contextos territoriales específicos como Nueva York, San Juan (Puerto Rico) y/o Cali, han estado ligados a dinámicas históricas mucho más amplias de tipo geopolítico y macroeconómico, generando así una tensión entre producción y mundialización de imaginarios (Jesús Martín-Barbero), y prácticas de apropiación y resignificación simbólica a nivel local. De tal forma, la distinción como “música salsa” de una recurrente serie de re-interpretaciones e innovaciones sobre el repertorio musical afrocubano, mayoritariamente hechas por puertorriqueños

⁴⁰ La viejotecas son lugares dedicados a la músicaailable de la “Vieja Guardia”. Inicialmente sólo era permitida la entrada a mayores de 50 años, pero debido al entusiasmo esta norma no siguió. Ver Waxer, 2002b.

que vivían en el barrio latino de Nueva York a mediados de los sesenta, será solo un horizonte en la configuración de un conjunto de prácticas de comunicación nominadas como “cultura salsera”, a través de la cual la población urbana de Puerto Rico, las clases populares de Cali y las comunidades latinas del propio Nueva York, han expresado, celebrado y materializado su experiencia diferencial de modernidad-mundo (Renato Ortiz).

De otro lado, he intentado describir cómo las transformaciones de específicos escenarios urbanos, San Juan y Cali, afectaron un imaginario salsero cada vez más “mundializado”, a partir de la cristalización de las dinámicas económicas, culturales y políticas entendidas como globalización. “Puerto Rico es Salsa” y “Cali, la Capital Mundial de la Salsa”, fueron emblemas que rápidamente se extendieron y posicionaron sobre las últimas décadas del siglo XX, reduciendo la representación de la gran producción salsera neoyorquina a un catálogo cada vez más estetizado (“remasterizado” según se anuncia), tanto en imagen como en sonido, y que cobra por sí solo popularidad con la sucesiva desaparición de sus estrellas⁴¹.

Observar, entonces, el fenómeno salsero como un proceso de constante (re) sig-

nificación urbana y a la vez de mutua penetración y afección trans-territorial (Nueva York, San Juan, Cali, Panamá, Caracas, Guayaquil, Lima, etc.), pienso que le otorga vigencia como práctica de comunicación contemporánea; esto es como intérprete del movimiento pendular que oscila entre la materialidad local y la virtualidad global.

Esta aproximación permitiría, pienso, articular los distintos conjuntos significantes entre sí (maneras de bailar, combinación de catálogos y cancioneros, relaciones personales, localización espacial del disfrute musical, exhibiciones iconográficas, colecciones discográficas, producción de competencias musicales informales, etc.), en relación a diversas dinámicas (comerciales, culturales), y en diferentes niveles (como estilo de vida, como cosmopolitismo, como disfrute del tiempo libre, como negocio, como manera de socialización, como bandera política, como forma de visibilización, etc.).

A la manera de Renato Ortiz (1995), la Salsa se presentaría así como “una forma de «concepción del mundo», un «universo simbólico», que necesariamente debe cohabitar con otras formas de entendimiento (político o religioso)”.

⁴¹ Fania Records se ha dedicado a vender el antiguo catálogo de los setenta que hiciera mundialmente famoso al sello disquero. Giora Breil, su presidente, me comentó que aunque tiene planes de sacar nuevas grabaciones, por ahora quieren consolidar las ventas del repertorio clásico. Ver entrevista personal.

Referencias

- Alcaldía Municipal de Santiago de Cali (2007). *50 Feria de Cali. Diciembre 25 al 30 de 2007*. Santiago de Cali, Colombia, CORFECALI, Alcaldía Municipal.
- Alcaldía Municipal de Santiago de Cali (2008). *Plan de desarrollo 2008–2011. “Para vivir la vida dignamente”*. Santiago de Cali, Colombia, Alcaldía Municipal.
- Álvarez, S. (2000a). *¿Qué es investigar?*, Universidad de Puerto Rico: Centro de investigación en Comunicación – CICOM.
- Álvarez, S. (2000b). El centro de todo: consumo, arquitectura y ciudad. En E. Vivoni. *San Juan siempre nuevo*, pp. 226-275. San Juan: Serie Dédalo.
- Álvarez, S. (2005). *Culturas del subsidio; culturas de la evasión: reflexiones en torno al populismo tardío en Puerto Rico*. Lección Magistral dictada en la Universidad de Puerto Rico en Cayey. Recuperado de <http://www.cayey.upr.edu/leccion-magistral-2005-dra-sylvia-alvarez-de-curbelo>.
- Álvarez, S. (2007). Imágenes de lo puertorriqueño en la escena mediática estadounidense. En *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 70. Recuperado de <http://www.campusred.net/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=6&rev=70>
- Alén, O. (2007). Algunos presupuestos teóricos, filosóficos e históricos para abordar el son y la música salsa como legítimas expresiones de la identidad cultural caribeña. *Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Música, identidad y Cultura en el Caribe: “El son y la salsa en la identidad del Caribe”*. Recuperado de <http://www.centroleon.org.do/esp/Downloads/Mesa%20I/Olavo%20AI%E9n.pdf>.
- Aparicio, F. (1998). *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Ricans Cultures*. Hanover, NH, USA: University Press of New England.
- Bermúdez, I. (2005). *La caña de azúcar en el Valle del Cauca*. Recuperado de la biblioteca virtual del Banco de la República: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto1997/9202.htm>
- Caicedo, A. (2001). *Que viva la música*. Bogotá: Norma.
- Calvo, H. (1995). *Salsa! Havana Heat: Bronx Beat*. London: Latin America Bureau (Research and Action).
- Candela, M. (2003). Nación y musica costeña, algunas tensiones en el siglo XX. En *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, 67-68 (volumen doble), 12-17. Recuperado de <http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/huellas.asp>
- Carpentier, A. (2004). *La musica en Cuba*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Casimir, J. (1997). *La invención del Caribe*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Díaz, C. (1988). Descripción y narración en el bolero puertorriqueño. En *Revista musical puertorriqueña*, 3, pp. 33-50. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Díaz, C. (2006). *Los contrapuntos de la musica cubana*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Duany, J. (1992). Popular Music in Puerto Rico: Toward An Anthropology of Salsa. En V. Boogs (Ed.), *Salciology: Afro-Cuban music and the evolution of salsa in New York City* (pp. 71-89). New York: Greenwood Press.
- Duany, J. (2002). *Puerto Rican Nation On The Move: Identities on the island & in the United States*. Chapel Hill, USA: The University of North Carolina Press.
- Eagleton, T. (2001). *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Escorcia, J. (1982). Haciendas y estructura agraria en el Valle del Cauca, 1810-1850. En *Anuario colombiano de historia social y de cultura*, 10, 119-138. Recuperado de: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/revanuario/ancelh10/articul/art2.pdf>

- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- González, H. (2007). Entrevista con Peter Wade. En *Revista de Antropología Iberoamericana*, 3, 421-429. Recuperada de www.aibr.org
- Guadalupe, H. (2005). *La historia de la salsa*. San Juan: Editorial Primera Hora.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martín Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- N.A. (2007). Los Colombianos se convierten en los Reyes de la Salsa en el campeonato internacional. *Terra-EFE*. Recuperado de http://actualidad.terra.es/cultura/articulo/colombianos_convierten_reyes_salsa_campeonato_
- Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Ochoa, A. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. *Revista transcultural de música*, 6, Artículo 7. Recuperado el 25 de octubre de 2006, de <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm>
- Ochoa, A. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Ortiz, R. (1995). Notas sobre la problemática de la globalización de las sociedades. En *Diálogos de la comunicación*, 41, (N.P). Recuperado de http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca-41.php
- Ortiz, R. (2000). América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo. *Revista Nueva Sociedad*, 166, (N.P). Recuperado de http://www.geocities.com/horror_misfits/ortiz_modernidad_incompleta.doc
- Otero, J. (2000). *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Pérez, D. (2006). *Barrio Obrero: trama intercultural y comunicativa*. Tesis de maestría no publicada – Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Puerto Rico.
- Quintero, A. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Quintero, J. (2005). *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*. San Juan: Ediciones Vértigo.
- Rondón, C. (2007). *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Ediciones B.
- Román Velázquez, P. (1999). *The Making of Latin London: Salsa music, place and identity*. Aldershot, Hants, England: Ashgate Publishing.
- Torres, J. (2004). De espaldas a la tradición, *El Nuevo Día*. pp. (n.n).
- Ulloa, A. (1992). *La Salsa en Cali; Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación*. Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- Ulloa, A. (2007). *El circuito de la salsa y el sabor*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali - Universidad del Valle.
- Urrea-Giraldo, F. (2006). La población afrodescendiente en Colombia. En *Pueblos indígenas y afrodescendientes de América Latina y el Caribe: información sociodemográfica para políticas y programas*. pp. 219-245. CEPAL-Naciones Unidas. Recuperado de http://www.cepal.cl/cgi-bin/getProd.asp?xml=/publicaciones/xml/0/25730/P25730.xml&xsl=/celade/tpl/p9f.xsl & base=/celade/tpl/top-bottom_ind.xslt
- Waxer, L. (2002a). *The city of musical memory: Salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press.
- Waxer, L. (2002b). Hay una discusión en el barrio; el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia. *Actas del III congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Recuperado de <http://www.hist.puc.cl/iaspm/actastema1.html>