



AÑO II - No. 1 / ENERO- FEBRERO 2009

LA SALSA: UNA PROPUESTA DE SUS HETEROGÉNEOS ORÍGENES CULTURALES Y UNA DILUCIDACIÓN DE SUS PERSPECTIVAS MUSICALES

Por Carlos Alberto Castro Solano

carlos.castro.s@laretreta.net

Una de las disputas más apasionadas de la etnología musical latinoamericana y de los diferentes conocedores aficionados del género de la *salsa* (tan o incluso más doctos que los musicólogos mismos) es por el origen de la misma. Diversas tesis — unas tan válidas como las otras— pueden plantearse con cierto grado de satisfacción, pero la mayoría incumple a cabalidad por particularizar un fenómeno que trascendió las fronteras geográficas e históricas de Latinoamérica. La querrela es especialmente aguda cuando hay intereses nacionales (bien podría decirse también nacionalistas) de por medio. Si escuchamos a un cubano defender que la *salsa* nació en Cuba, terminaremos de escucharlo convencidos de que eso es así. De igual modo, si un puertorriqueño nos expone su punto de vista, juraremos que la *salsa* es boricua. Obviamente, haciendo la salvedad de poder estar generalizando sobre este hecho, podemos hacer constar que ese forcejeo existió, existe y existirá. Testigo de ello son múltiples canciones que nos relatan sobre el mitológico nacimiento de la *salsa* en la una o la otra islas antillanas. Pero, aprovechando el no ser parte involucrada pero sí conocedor del género, ¿podría llegarse a una posible conclusión que satisfaga una inquietud musicológica sin defender algún interés particular? Eso es lo que propongo y, a la vez, procuro e intentaré lograr.

La *salsa* fue, es y será uno de los productos culturales más exquisitos que pudo haber construido Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX. Claro está que sus raíces antillanas no son tan recientes, sino que se aferran a siglos anteriores, regresando al pasado tanto como hacia el auge de la época colonial, entre los siglos XVI y XIX. De todos modos, puede afirmarse categóricamente su contextualización geográfica dentro del marco de Cuba, Puerto Rico y los barrios latinos de Nueva York,

como los centros de mayor aportación y actividad trascendentes para el género en cuestión, además de haberse destacado por ser centros de difusión, en términos de producción comercial, distribución y consumo.

La popularización del término '*salsa*' estuvo asociada a la empresa *Fania Records*, la mayor compañía neoyorquina especializada en música latina bailable. Jerry Masucci, cabeza y fundador de *Fania*, promovió el término en un deliberado pero exitoso intento de darle nombre a los varios géneros que comprendían la música latina bailable una etiqueta mercadeable y de nombre pegajoso. (Manuel, P., 1987, pp. 169, 170)



FANIA ALL-STARS

La *salsa* no es un ritmo, sino un conjunto de estilos y ritmos musicales cubanos y puertorriqueños (sin dejar de lado los aportes de otros países) que constituyen un género. Puede ser casi imposible el sostener que la *salsa* no tenga sus raíces en los ritmos cubanos y que la aportación puertorriqueña al género no es de menores proporciones. Sin embargo, fueron los puertorriqueños —residiesen en la isla o principalmente en Nueva York— los que se adjudicaron la labor de tomar ese legado cubano, mezclarlo con influencias puertorriqueñas (ambas herederas a su vez de vínculos con lo nativo, lo español y lo africano) y latinoamericanas en general para

producir una música nueva. Relativamente nueva, pues se dirigió la atención a un pasado musical algo antiguo como material de referencia. Los estilos y ritmos constitutivos abordados en el género de la *salsa* pueden ser distinguibles por oídos expertos que saben diferenciar sutiles características de formato, forma y fondo.

Lo que distingue dichos variados estilos fluctúa desde los estilos de instrumentación hasta estilos líricos o danzables específicos, frases rítmicas y patrones, o velocidad del tiempo. (Mauleón, R., 1993, p. 177)

La cantidad de producciones discográficas de *salsa* comenzaron a fluir especialmente a partir de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, con un mayor auge en Nueva York que en San Juan y Ponce, habiendo prácticamente La Habana salido del protagonismo que gozaba. Era la época de la fundación y la vigencia de las orquestas y las figuras más emblemáticas del género; por mencionar tal vez los más destacados, de parte de Puerto Rico: la Sonora Ponceña, la orquesta de Willie Rosario, El Gran Combo de Puerto Rico, Fania-All-Stars, Ray Barretto, La Perfecta de Eddie Palmieri, Conjunto Libre, La Selecta de Raphy Leavitt, Jerry Masucci, Ismael Rivera, Ismael Miranda, Héctor Lavoe, Larry Harlow, Tito Rodríguez, Joe Cuba, Cheo Feliciano, Luis "Perico" Ortiz, Pete "El Conde" Rodríguez, Bobby Valentín y Roberto Roena, entre otros; el *Nuyorican* (juego de palabras que denomina a un americano descendiente de padres puertorriqueños exiliados en Nueva York) Willie Colón; el dominicano Johnny Pacheco; los venezolanos Dimensión Latina y Óscar D'León; el panameño Rubén Blades; de parte de Cuba: la Sonora Matancera, Orquesta Aragón, Arsenio Rodríguez, Benny Moré, Irakere, Los Van Van y Celia Cruz, por mencionar algunos de los pioneros. Actualmente, se mantienen en actividad gran parte de los arriba citados más un grupo aún mayor de exponentes contemporáneos que no se mencionaron.

Un aspecto muy importante de aclarar es la diferenciación de la *salsa* como una manifestación musical urbana frente a la naturaleza campesina y rural de los diferentes ritmos que la han engendrado, que en su mayoría se originaron fuera de la ciudad. Obedeciendo a fenómenos demográficos, las grandes concentraciones de población se trasladaron después de la Segunda Guerra Mundial en un mayor volumen hacia los centros urbanos y, con ellas, el foco del desarrollo musical del campo hacia la ciudad, en el caso latinoamericano. En sí misma, la *salsa*, como género y movimiento musical, es una amalgama de tradiciones musicales afrocaribeñas, pero manifiesta características meramente propias.

Sus principales características son: una estructura de canción antifonal; una organización polirrítmica con abundante uso de síncopas; una instrumentación variada con uso extensivo de la percusión y los bronces; arreglos orquestales estridentes; influencia del *Jazz*; y, sobre todo, una dependencia en los sonidos y temas de la vida de la clase baja en los barrios latinos de los Estados Unidos y las ciudades caribeñas. (Duany, J., 1984, p. 187)

Además de estas características, Gerard Béhague ("*The salsa phenomenon*", s.f.) señala la práctica interpretativa responsorial, el uso simultáneo de varios *ostinatos* (similares a los *tumbaos del son*) y la incorporación de la improvisación, así como la particular sonoridad resultante de la mezcla de percusión (conga, bongó, timbal, cencerro, maracas y güiro) con contrabajo (acústico o bajo eléctrico), algún instrumento armónico (piano, guitarra, *tres cubano* o *cuatro puertorriqueño*) e instrumentos de bronce (trompeta y trombón) y, a veces, de madera (saxofón o flauta). Los instrumentos son utilizados para ejecutar diferentes estilos musicales y al hacer esto, los músicos representan identidades culturales particulares. La instrumentación de la orquesta de *salsa* prototípica tiene implicaciones con la identificación de los diferentes orígenes étnicos del ser mestizo latinoamericano.

En las sociedades latinoamericanas (cuyas músicas funden diferentes tradiciones de expresión y elaboración musicales), los diferentes instrumentos gradualmente se convirtieron asociados históricamente con distintas identidades sociales, en particular étnicas y de clase. [...] Dado que el timbre de los diferentes instrumentos se expresan en términos de identidades socioculturales, el valor dado a la heterogeneidad de las variaciones de color sonoro presentes en las músicas mulatas trae importantes implicaciones con respecto a las nociones de interacción social: esto reafirma la utopía de lo comunal y de una democracia que valora el respeto a las diferencias. (Quintero-Rivera, A. G. & Márquez, R., 2003, p. 226)

El mundo de *salsa* ha estado dominado dentro de la tradición afrolatina y caribeña por muy fuertes figuras unipersonales, en su enorme mayoría masculinas. Dichos pilares de la *salsa* eran y son músicos que asumían o asumen prácticamente de manera simultánea los roles de instrumentista/cantante, líder de la banda (dicho liderazgo puede ser desempeñado por cierta variedad de instrumentos, según la agrupación), compositor, productor y arreglista. "Las más altas expresiones de estas músicas mulatas no solo admiten sino que también celebran las ornamentaciones improvisadas por los músicos a través de la pieza basadas en la maestría de sus instrumentos y de su estilo particular de tocar." (Quintero-Rivera, A. G. & Márquez, R., 2003, p. 224)

La *salsa*, al no ser un ente supeditado a la tradición académica occidental, presenta ciertos rasgos distintivos de importancia con respecto a ella, en su práctica común:

Al ritmo está dada una voz en sí misma, su elaboración no es sujeto a un principio unidimensional de orden (tonalidad). Mejor dicho, se da lugar a un diálogo entre melodía, armonía y ritmo. La idea de composición abierta, en la cual la noción de un plan previo (y las elaboraciones conceptuales que eso presupone) se mantiene (o, mejor aún, es desarrollado), aunque abierto a las modificaciones de una improvisación comunicativa entre sus ejecutantes [conocida como *descarga*]. La composición resultante no es el producto de un individuo, sino del trabajo creativo del diálogo entre compositor, arreglista y

músicos. La visión de mundo determinista colapsa ante las ornamentaciones inesperadas y las improvisaciones espontáneas, ante esos 'procesos irreversibles'. (Quintero-Rivera, A. G. & Márquez, R., 2003, p. 224)

La naturaleza de la *salsa* implica —tal como otras complejas músicas afroamericanas como el *Latin Jazz* o la música brasileña— tomar ventaja de la tradición polifónica y de la rica tradición instrumental pero rompe con la jerarquía establecida a los instrumentos, pues en las orquestas de *salsa*, por ejemplo, la sección de percusión está presentada en el frente. La música *salsa* desarrolla un concepto de música en ensamble, basada en la multiplicación integrada de timbres musicales, cada uno independiente del otro pero a la vez indisociables entre sí. Asimismo, las *descargas* las realizan virtuosos tanto de los instrumentos melódicos valorados en la música de la modernidad occidental (como el piano, la flauta o el violín) y como de aquellos que han sido subvalorados (tales como trombón, *cuatro*, bajo, la percusión, bongó, congas, entre otros).

A través de una rica polirritmia con una voz para sí misma y en un tenso y asistemático diálogo entre melodía, armonía y ritmo, así como el contraste entre la métrica de clave, el sentido dramático de la canción y el carácter improvisatorio de los *soneos* vocales y las *descargas*, la música mulata como la *salsa* trata de asociar la canción con el baile, la composición con la improvisación, lo conceptualmente estructurado con lo espontáneamente corporal y la expresión individual con la intercomunicación comunal. (Quintero-Rivera, A. G. & Márquez, R., 2003, p. 228)

Para la *salsa* existen al menos cuatro patrones rítmicos independientes que seuxtaponen y trabajan sincronizada, dinámica pero también sincopadamente. Estas partes son: el *tumbao* (que consiste en la línea sincopada del bajo anticipado), el *montuno* (relleno sincopado y continuo de un instrumento armónico como el piano o la guitarra, el *tres* o el *cuatro*), la sección rítmica (conformada por el grueso de los instrumentos de percusión) y la *clave* (el ente rector que determina la relación polirrítmica entre el conjunto, y entre cada elemento y la clave misma).

En el presente artículo no pretendo hacer un catálogo comprensivo de todas las influencias que podemos encontrar en la *salsa*, pero al menos intentaré hacer un repaso sobre los ritmos más influyentes, sin intentar tampoco ahondar en la naturaleza y los orígenes de los mismos. No procuro tampoco sustentar con rigor histórico, sino que mantendré la atención sobre el género en cuestión y no sobre los hechos históricos que lo rodean, que son muchos y muy complejos. Para dar pistas sobre el carácter plural de la *salsa*, abordaré el análisis mediante diferentes perspectivas.

Enfoques

Lo español, lo africano y lo nativo

Las Antillas Mayores (Cuba, Jamaica, Hispaniola y Puerto Rico) fueron los primeros territorios en ser colonizados por los españoles. Tanto en Cuba como en Borinquen (el eje de nuestro interés para nuestro propósito), debido a la acometividad de la conquista, la mayor parte de los pobladores amerindios originales (de las civilizaciones taína o siboney) se había diezmado por la enfermedad, la guerra, la esclavitud, la emigración y por el mestizaje. Para compensar este hecho, muchos esclavos africanos fueron importados para sustituir la menguante fuerza laboral indígena en las minas y plantaciones de los europeos. Un proceso de transculturación de personas tuvo lugar en diferentes niveles, y lógicamente una mezcla entre europeos e indios, europeos y africanos, africanos e indios. Después de la traumática conquista española y el fuerte mestizaje, se segmentó la población en dos grupos que se encontraron y chocaron entre ellos: español y africano occidental, blanco y negro, amo y esclavo; esta dualidad marcaría imborrablemente a la heterogénea población caribeña, social e históricamente. En otras palabras, lo nativo —al haber sido objeto de un quasi-extermio— dejó de jugar un papel predominante en la escena social y, por ende, musical. De la influencia aborigen en la música *salsa* únicamente sobreviven pocos instrumentos de percusión, por ejemplo, el güiro y las maracas, que siguen siendo muy utilizados.

Ni siquiera las poblaciones migrantes españolas o africanas eran en sí mismas culturalmente homogéneas. La mayoría de la población conquistadora blanca del siglo XVI procedía de Andalucía y Extremadura —regiones entre las más pobres de España— y después de las Islas Canarias; los cuales vendrían a ser el grueso de la población campesina de Puerto Rico y Cuba. De hecho, el acento de regiones como las Canarias es sorprendentemente parecido con el típico acento antillano actual, lo cual confirma su origen. Los africanos que llegaron a las Antillas como esclavos eran originarios de los Yorubas de Nigeria, los Bantús y Carabalés del Congo y Angola, los Arará y los Fanti-Ashanti de Dahomey, los Malé o Mandinga de Sudán, así como los Abakuá de Calabar. Pese a que muchas tradiciones musicales africanas se desvanecieron luego de que estos fueron trasladados al Caribe, muchas permanecieron e incluso siguen prosperando.

Tenemos, en suma, dos contingentes humanos heterogéneos, igualmente desarraigados, en el proceso de adaptarse a un ambiente ajeno en el Caribe. Ambos sectores de la población —blancos y negros— fueron incapaces de reproducir a cabalidad sus estilos de vida ancestrales en el contexto colonial.

(Duany, J., 1984, p. 188)

Con el paso de los años, estas dos clases sociales, no quedaron separadas inevitablemente, sino que más bien tuvieron que acostumbrarse a vivir juntos bajo un modelo europeo, ajustándose al hábitat tropical, mezclando sus costumbres y

tradiciones. Hacia finales del siglo XVIII, la mayoría de la población puertorriqueña y cubana aparentaba ser de un fenotipo mestizo y ya era casi distinguible física, étnica y culturalmente como las conocemos hoy día.

Es necesario mencionar que las músicas puertorriqueña y cubana son un sincretismo de figuras rítmicas, giros melódicos y fórmulas armónicas originadas por el contacto con diversas culturas. Las dos mayores vertientes musicales populares de Cuba y Puerto Rico provienen del sur de España (los distintos y complejos *palos* del *flamenco*) y de África Occidental (música secular y religiosa o ritual *afro*).

España, en tanto una gran potencia europea para cuando se descubrió el Nuevo Mundo, recibió una cantidad considerable de migraciones de diferentes regiones de Europa, África Septentrional y Medio Oriente: europeos, árabes, gitanos, nórdicos, hindúes y judíos.

La música urbana del Caribe fue influenciada directamente por la música de la corte, el teatro la milicia y la Iglesia de España. La música rural a lo largo de América Latina —conocida como *música campesina*— es casi enteramente de origen español. A través de la colonización de las Américas, algunas tradiciones musicales sacras fueron traídas al Nuevo Mundo, incluyendo música coral y organística medieval. La música de los festivales religiosos y las procesiones españolas, como el festival de *Corpus Christi*, vinieron a la Cuba colonial y, durante el siglo XVI, eventualmente se volvieron parte del *folklore* regional. La tradición secular española demuestra un gran amor por la música y la danza populares regionales, incluyendo canciones de amor y nostalgia, así como alegres danzas tanto de los niveles económicos bajos como de los bajos de la sociedad. Similarmente, la gente africana preservó sus canciones y danzas, frecuentemente danzando en estilo poliarticulado (muchos bailando juntos), que atrajo la sensibilidad de los colonizadores españoles. Fue por el intercambio cultural entre africanos y la clase trabajadora española que las danzas africanas se volvieron parte de la cultura popular cubana, lentamente ascendiendo los escalafones sociales hasta la aceptación de las clases más favorecidas. (Mauleón, R., 1993, p. 5)

El resultado más eminente de este crisol cultural será el *flamenco*, introducido en la Colonia durante el siglo XVI e influenciando fuertemente la música del Caribe y el resto de Latinoamérica, y del cual se heredarán distintas fórmulas cadenciales y encadenamientos armónicos, así como distintos modelos escalares (como escalas indias o medio orientales) que siguen siendo utilizadas en la música popular latinoamericana. Además, los esquemas de versificación y rima ibéricos vendrán a ser prácticamente trasplantados a las canciones caribeñas, escritas e interpretadas en español, siguiendo las formas retóricas como la *copla* o el *romance*.

Las tradiciones ibéricas están presentes en ciertas temáticas recurrentes como legados coloniales: el amor no correspondido; intrigas criminales; la figura de la *mora encantada* (la *femme fatale*, usualmente una mulata); el

picaresco submundo de ladrones, pillos y criminales; el cuadro de costumbres o el colorido evento local. Como en la poesía popular española, el tema del amor romántico predomina en muchas variantes: el *requiebro* o *galanteo*, el *desengaño* y el *despecho*. Comúnmente, las letras de las canciones de *salsa* preservan los patrones lingüísticos del siglo XVI así como una visión popular en la forma de proverbios e historias. (Duany, J., 1984, p. 199)

Además, pueden distinguirse relaciones más sutiles con el *flamenco*, por ejemplo, el tipo de interacción de la música con el canto y la imposibilidad de desligar la música del baile.

De la tradición ancestral *afro*, la música antillana adquiere la predominancia y lo imprescindible de la percusión, pues los esclavos negros traían consigo prácticas religiosas con una fuerte dependencia musical, que sería traducida en la Colonia en lo que hoy conocemos como la *santería*. Los aportes en el aspecto rítmico son sin duda los más importantes, incluyendo la polimetría (utilización simultánea de dos, tres o más métricas) y la polirritmia (la sincopación y superposición de distintos estratos rítmicos, pero con una sensación continuada de pulso), sin dejar de lado el desarrollo y la creación de numerosos instrumentos melódicos y percusivos, pues ellos no trajeron sus instrumentos autóctonos al exilio, sino que intentaron reconstruirlos con los materiales disponibles en la Antillas. Además, la estructura pentafónica o no occidental de las escalas *afro* se ve también reflejada en el soporte con base en las mismas de las líneas melódicas y las inflexiones de la ornamentación. El estilo casi ritual del desarrollo formal de muchas canciones de *salsa* también nos recuerda las ceremonias religiosas del África Occidental, pues se intercalan antifonalmente secciones corales con una respuesta fija contra una parte solista que improvisa; el carácter participativo de muchas canciones, con *pregones* que involucran al público e invitan a repetir su frase en un concierto de *salsa* no es muy distinto de la dinámica imperante en la mayoría de ritos *afro* y sus *toques de santos*. Sin embargo, también diferentes ceremonias seculares tenían diferentes toques y llamados de tambores con significados colectivos axiomáticos. Lo que vendría a ser la *música folklórica* (por más discutido que sea el empleo del término) antillana era la interacción entre las invenciones musicales criollas y su fusión con las artes y tradiciones de diferentes etnias africanas y, eventualmente, locales. Los movimientos de las danzas *afro* vinieron a ser una parte integral de los pasos para el baile de la *salsa*, sacando el lado salvaje y a la vez liberador de la expresión corporal, máxime si se practica de manera grupal.

Posteriormente, la *salsa* como tal manifestará otras influencias étnicas — heterogéneas a la vez— como el contacto con el *Latin Jazz* y el *Cubop* norteamericano, el *merengue* y la *bachata* dominicanos, la *cumbia* y el *vallenato* colombianos, los distintos géneros bailables del Brasil y, en menor alcance, la influencia francesa de Haití.

De todos estos, tal como menciona el investigador francés Daniel Genton, uno de los más destacables es el *Latin Jazz*, que —al desvanecer sus límites con la *salsa*, inexistentes en el caso de algunas orquestas— le otorgó enormes posibilidades de ampliar las prácticas improvisatorias, el vocabulario armónico y la complejidad de los arreglos, lo cual ha producido música de altísima sofisticación y elaboración musical. Nueva Orleans, una de las cunas del *Jazz*, compartía la ubicación geográfica en el Caribe, así como la misma situación histórica de la importación de esclavos africanos (con costumbres y religiones muy similares a las de los traídos a las Antillas), por lo que compaginaron luego de haber evolucionado paralelamente tanto el *Jazz* como la *salsa*, naciendo un subgénero dentro de aquel y optimizando a esta.

Los estilos de música y baile norteamericanos tuvieron una gran influencia en la música cubana y viceversa. Hacia los comienzos de los años veinte, tales estilos como el *Ragtime Two-step*, el *Fox trot*, el *Charleston* y el baile de *Tap* fueron popularizados en los salones de baile de Cuba; las orquestas que interpretaban música cubana tradicional también utilizaban la instrumentación de las bandas de *Jazz* y una nueva armonía ‘jazz’ se introdujo en la música popular cubana. Muchos eruditos arremetieron contra la ‘adulteración’ de la música cubana, radicada en la adaptación de los ritmos cubanos por artistas extranjeros y la comercialización de la música para el mercado extranjero y turístico por los mismos cubanos. (Mauleón, R., 1993, p. 7)

El *merengue* dominicano fue otra influencia a destacar que, en su manifestación tradicional, “es tocado por acordeón, tambora y güira. Este estilo es bailado rápidamente en dos pasos y escrito en compás partido. Los grupos de *merengue* se distinguen generalmente por sus grandes secciones de saxofones que tocan partes rápidas superpuestas contrapuntísticamente.” (Mauleón, R., 1993, p. 184) En la actualidad, se sustituye el acordeón por el piano y toca frecuentemente incesantes modelos de relleno en corcheas que demandan gran destreza técnica del pianista, de manera homóloga a los montunos de la *salsa*.

Un gran logro de los distintos géneros bailables antillanos fue el de proponer un estilo musical autónomo e independiente de la música europea y de su práctica común hasta un cierto punto, por lo que se asumía una identidad múltiple: no sólo la del europeo blanco —que se intentó implantar en el imaginario latinoamericano—, sino también la del negro esclavo y la del aborigen colonizado. El reivindicar y aceptar nuestra naturaleza mestiza, así como apropiarse de ella sin ningún tipo de vergüenza (sin menospreciar ni exaltar al blanco, al negro y al indio), fue la clave para un desarrollo musical muy rico y sin complejos históricos ni étnicos de por medio.

Lo cubano y lo puertorriqueño

La *salsa* es básicamente una interacción de ritmos cubanos (*son, rumba, danzón, mambo, trova, guajira, bolero, cha-cha-chá, guaracha, mozambique, pachanga, songo*) y puertorriqueños (*danza, bomba, plena, seis con décima, aguinaldo jíbaro*), y estos, a su vez, han sido producto del mestizaje de lo español, lo africano y lo indígena.



Cuba

La más directa y controvertida influencia en la *salsa* es la música cubana de mediados del siglo XX. Antes de la Revolución de 1959 y el bloqueo comercial a la isla en 1962, Cuba era un floreciente mercado musical, además de ser la capital musical antillana por antonomasia, título que pudo haber ostentado hasta hoy. Pero la ruina de dicha industria por los efectos económicos, políticos, sociales y culturales de ambos sucesos históricos, así como la expropiación de muchas empresas norteamericanas de grabación y radiodifusión en La Habana y Matanzas, terminaron por trasladar el foco hacia Nueva York, por razones que se verán posteriormente.

Es difícil sostener que la *salsa* como tal no tenga sus cimientos sobre una serie de ritmos cubanos que le procuraron su forma actual luego de haber recibido fuertes influencias de otros ritmos de diferentes latitudes del continente, como ya se ha mencionado. Por así decirlo —usando la jerga de los amantes de la *salsa*—, podemos extraer del dicho “*Más salsa que pesca’o*” que los cubanos pusieron el pescado y los boricuas lo cocinaron en su *salsa*, pues estos remodelaron los ritmos de aquellos sobre todo en la ciudad de Nueva York, como se explicará. De hecho, los más puristas entre los cubanos repudian la terminología “*salsa*” pues para ellos es *música popular cubana* o *música cubana bailable*, haciendo una distinción mucho más tajante entre los ritmos que eventualmente se suceden o funden en una canción de *salsa* en toda su acepción,

llegando incluso a decir que la *salsa* es toda aquella música en dicho estilo que se hace fuera de Cuba. Definitivamente, algunos de estos ritmos cubanos jugaron un papel más importante que otros, pero todos influyeron en cierto nivel a lo que hoy conocemos como *salsa*.

El son

Sin duda alguna, el *son* cubano constituye una de las principales bases para la *salsa*, pero no implica que sea simplemente una versión adulterada de la música afrocubana. Antes que todo hay que recordar que el *son* —que se originó en las montañas de la provincia de Oriente durante la segunda mitad del siglo XIX y ganó fama internacional durante la década de 1920— fue influenciado hondamente por migraciones sucesivas a Cuba de africanos, ibéricos, haitianos, jamaicanos, puertorriqueños y caribeños en general. Como resultado de la mezcla del *son oriental* y el *danzón*, surgió en 1910 el *son montuno*, que vendría a ser determinante en el estilo musical de la *salsa*. En términos de instrumentación, el *son montuno* se asoció al estilo de *son* interpretado los *conjuntos* a inicios de la década del cuarenta, que además desplegaban arreglos musicales de mayor elaboración y complejidad. El prototipo de este estilo rítmico y de instrumentación fue el *conjunto* de Arsenio Rodríguez, que será emulado por destacadísimos intérpretes de *salsa* durante los sesentas y setentas. Este producto musical tuvo una fuerte acogida por la colonia hispana de la ciudad de Nueva York, especialmente entre los puertorriqueños.

Los migrantes caribeños a los Estados Unidos se reconocían a sí mismos musicalmente en el *son*. El patrón principal de la música *salsa* siguió siendo el *son montuno*, construido en la alternancia entre solista y coro. (Duany, J., 1984, p. 198)

Su disposición formal es un esquema coral fijado y destaca la improvisación del cantante dentro de un motivo básico. El *son* —al igual que el *seis* puertorriqueño— es cantado usualmente en *décimas*, estrofas con diez versos octosílabos y con una alternancia rítmica. Las *décimas* fueron cultivadas en el siglo XVI en España, y continuaron siendo la forma tradicional poética favorita de Cuba y Puerto Rico. En ambos países existe la tradición, a la misma manera de otros pueblos latinoamericanos, de hacer una suerte de duelo lírico-musical, en el cual se exhiben las capacidades improvisatorias en *décimas*, que los trovadores cantan en vivo frente al público. Cuando se hacen competencias, se entrega un tema —una estrofa conocida como *pie forzado*— que se debe utilizar para finalizar cada ronda de improvisación, lo cual incrementa el atractivo y la dificultad de dicha práctica. Este tipo de certámenes influirá grandemente la práctica del *soneo* en la *salsa*, la cual consiste en improvisar versos en las secciones de las canciones de *salsa* destinadas para ese propósito, sobre todo en la *sección del montuno* —que contiene los *pregones* responsoriales, los *solos* improvisatorios y la *sección del mambo*, que expone material nuevo e incluye las *moñas*— que es el grueso del desarrollo musical de cada pieza. Las *moñas* son secciones de los arreglos de *salsa* que utilizan en pleno los instrumentos de bronce (eventualmente de madera) de manera superpuesta y contrapuntística. Las *moñas* son como frases musicales flotantes que se escriben para determinados episodios de la

pieza y para ser utilizados a solicitud del líder durante la *sección de mambo*, la *sección de montuno* o a manera de aclamación coral apoyando y respondiendo al cantante en los momentos de mayor intensidad del arreglo.

La capacidad del *soneo* es lo que distingue a alguien que simplemente canta a ritmo de *salsa* frente a un verdadero *sonero*, una figura en la que recae buena parte de la mística de la creación inmediata de la *salsa* en un escenario. Los *soneros* son —por su *swing* a la hora de cantar y sus habilidades improvisatorias naturales— actualmente, por decirlo así, una especie en extinción y la falta de continuidad en el surgimiento de ellos puede acabar por amenazar la perpetuación de la *salsa* auténtica, llamada por los *salsómanos* como *salsa clásica*, *salsa dura*, *salsa gorda* o *salsa de acero*, entre otros apelativos afectivos.

Como en el *son*, las letras de la *salsa* frecuentemente emplean la *copla* española. Ambos utilizan extensivamente el *tres* o el *cuatro*, las dos versiones criollas de la guitarra.

Como resultado, la tradición del *son* cubano era lejos de ser ajeno al gusto musical de los boricuas en Nueva York. De hecho, Cuba y Puerto Rico se han desarrollado paralelamente en líneas similares, debido a su cercano contacto cultural a través del período colonial. No sorpresivamente, las *orquestas típicas* de ambas islas tienen los mismos instrumentos e interpretaban los mismos tipos de canciones y bailes, como la *guaracha* o el *bolero*. (Duany, J., 1984, p. 198)

Sin embargo, también existen diferencias significativas entre el *son* como tal y la *salsa* actual. Lo más significativo es que la *salsa* tiene un sonido metálico más vigoroso, provisto por la introducción del trombón, que el más terso *son*, que emplea una o dos trompetas como mucho, comúnmente. Al mismo tiempo, la orquesta de *salsa* refuerza la percusión clásica del bongó y la conga con el timbal o el cencerro, a veces en sustitución de la clave y el güiro. La sonoridad general distintiva de la *salsa* es menos apagada, más violenta, hasta estridente. Algo de esto debido a la influencia del *Jazz*, con su uso del cromatismo y las disonantes armonías.

La rumba

La *rumba*, cuyos estilos varían según la región —sobresaliendo los de las provincias de La Habana y Matanzas—, es “una forma folklórica secular de música y danza consistente de ejecución percusiva, baile y canto responsorial. La *rumba* cubana derivó de varios elementos africanos, siendo los más importantes de origen Bantú congolés, con influencias del estilo *flamenco* de la *rumba gitana* o *rumba flamenca*.” (Mauleón, R., 1993, p. 179) Existen 3 diferentes estilos de interpretación para la *rumba*: *yambú* (el estilo más antiguo, de la época colonial y el más lento de ellos, en tiempo binario de subdivisión binaria), *guaguancó* (de tiempo moderadamente rápido con una rica estructura polirrítmica en 2/4 o 4/4) y *columbia* (el único en 6/8 y contiene muchos elementos africanos en su lírica, estructura polirrítmica y estilo de baile). Tanto el *yambú* como el *guaguancó* provienen de las áreas urbanas de Cuba y

son bailados por parejas de hombre-mujer, mientras que la *columbia* proviene de las regiones rurales de la isla y principalmente es danzada por hombres (a solo o a manera de desafío entre dos).

El danzón

El *danzón* es una danza que surgió en la región cubana de Matanzas hacia finales del siglo XIX, como resultado de la evolución de antiguas danzas campestres y cortesanas europeas, con la instrumentación clásica europea (cuerdas, bronces, maderas y sección rítmica). Los ritmos que se fundieron para darle origen son principalmente la *contradanza francesa*, la *habanera* y la *danza cubana*; uno de sus aportes esenciales fue el ser “uno de los primeros géneros propiamente cubanos que tuvo una célula rítmica característica y propia para sus líneas de bajo”. (Del Puerto, C. & Vergara, S., 1994, p. 1) Algo a destacar del *danzón* es su forma tradicional ABAC en secciones claramente delimitadas: A- *paseo* (introducción de normalmente 16 compases); B- la *melodía principal* a cargo de la flauta; A- repetición del *paseo*; C- *trío* del violín (que involucra a la sección de cuerdas).

Históricamente, según señala la investigadora californiana Rebeca Mauleón, la sección C tendrá una importancia capital, pues fue sujeto de innovaciones como la introducción de elementos del *son* como el *montuno* —en 1910 por José Urfé (en el *danzón* “*El Bombín de Barreto*”)— o, la inserción —hacia la década de 1930 por Antonio Arcaño y los hermanos Orestes e Israel “*Cachao*” López— del que será llamado como *mambo*, a manera de sección D. En esta nueva sección se cambiaba la instrumentación y la armonía, y usualmente se tomaban prestados temas musicales clásicos y populares. La *sección del mambo* establecía una base de acompañamiento para la improvisación musical, lo cual será una práctica determinante en el futuro de la *salsa*.

El mambo

Tal como se acaba de mencionar, el *mambo* “se originó como una parte añadida en el *danzón* a finales de la década de 1930 y subsecuentemente se convirtió en una danza y un estilo musical propios” (Mauleón, R., 1993, p. 183) Aparte de los hermanos López, en su invención destacan Arsenio Rodríguez, Dámaso Pérez Prado y Bebo Valdés. Es un estilo rítmico de tempo rápido, desarrollado durante las décadas de los cuarentas y cincuentas, que fusionó varios elementos de la instrumentación y armonía norteamericanas (con una gran influencia de la sonoridad *Big Band*, ensambles jazzísticos con grandes secciones de vientos) con elementos del *son* cubano; su evolución posterior en Nueva York originó la rama *Cubop* dentro del *Jazz*, con figuras de la talla de Dizzie Gillespie, Arturo “*Chico*” O’Farril, Mario Bauza y Tito Puente.

Otros ritmos

La *trova* involucra los géneros de *canción* cubanos “es una forma musical simple pero fundamental, que consiste principalmente en letra, armonía y melodía, con un acompañamiento rítmico muy básico. El fraseo y la armonía, sin embargo, pueden ser muy complejos.” (Mauleón, R., 1993, p. 182) Un estilo de *trova* es la *guajira*, cuyo “énfasis está en la letra y se caracteriza por un estilo de acompañamiento más

arpegiado y ornamentado en las guitarras que lo acompañan.” (Mauleón, R., 1993, p. 182)

El *bolero* es una forma de canción románticaailable, a la manera de una *balada* lenta y lírica, que “se desarrolló a partir de la *trova* tradicional y que utilizó la forma de acompañamiento del *son*, aunque se interpreta dándole un valor más largo a cada nota.” (Del Puerto, C. & Vergara, S., 1994, p. 6)

El *cha-cha-chá* es un ritmo popular surgido en La Habana, que derivó de la *sección de mambo del danzón* (que se hacía en la tonalidad de dominante), además de contener varios elementos del *son*; fue creado por el violinista Enrique Jorrín, quien lo popularizó en la década de 1950. Cuando el *cha-cha-chá* tomó forma propia no era más necesaria la relación de dominante, pero su progresión II-V y su patrón rítmico característico en el piano permanecerían como uno de sus aspectos conspicuos. “El término se inspiró en los sonidos que producían los pies de los bailarines cuando raspaban el piso.” (Mauleón, R., 1993, p. 182) Se caracteriza por sus movimientos musicales cortos y muy rítmicos en el acompañamiento, que se reflejan en el baile de pareja.

La *guaracha* fue “originalmente una forma de música campesina en métrica de 6/8, [... que se] desarrolló como una forma de música callejera [... que posteriormente se] estandarizó en 2/4. La letra era usualmente satírica o ridícula, reflejándose en los eventos sociales y políticos actuales del día.” (Mauleón, R., 1993, pp. 182, 183) Actualmente, se ejecuta en métrica de 4/4 y el uso del término se limita más a indicar un tiempo medio que un estilo rítmico. Uno de sus mayores exponentes fue Rafael Hernández (1891-1965), destacado compositor puertorriqueño.

El *mozambique* es un ritmo y una danza de *carnaval* cubanos, creado hacia la década de 1960 por Pedro Izquiero c.c. Pello el Afrokán; una de sus características es la de presentar varios instrumentos de percusión ejecutando partes polirrítmicas superpuestas, aunque el estilo trasciende el contexto de la *comparsa* y se adapta —al igual que muchos otros ritmos de *carnaval*— a instrumentaciones varias.

Pachanga es el nombre que recibe “un tipo vigoroso de danza con movimientos de brincos y saltos, muy popular en los 50’s. Los tambores de *conga* tocan un patrón específico que es llamado *caballo*. La pachanga se originó con la instrumentación de *charanga* y es popular en varios estilos de instrumentación.” (Mauleón, R., 1993, p. 184)

El *songo* —también conocido como *areíto*— es un estilo que “combina los géneros de la *rumba*, el *son* y la *conga de comparsa* con el *Funk*, el *Jazz* y otras formas.” (Mauleón, R., 1993, p. 184) Con frecuencia, los grupos que interpretan *songo* tienen una reforzada sección de percusión incluyendo tipos de tambores rituales lucumíes o folklóricos (tambores *batá* y *chékeres*) además de los acostumbrados conga, timbal y bongó; los grupos modernos que interpretan este ritmo fusión también incluyen instrumentos electrónicos y hasta una batería de percusión.

Puerto Rico

Aunque la aportación de materias primas de parte de los ritmos populares puertorriqueños es algo menos determinante que la de sus homólogos cubanos, no puede dejar de mencionarse su importante influencia para el estilo del género salsero.

Seis con décima

Es necesario hablar de influencias propiamente musicales que invadieron a Puerto Rico, y *el seis*, es uno de ellos: una de las canciones populares en este país y de España. El *seis chorraeo*, es una de sus variantes, y el preferido de los campesinos de la época de las haciendas de café y azúcar. El *seis* es cantado usualmente en *décimas* y los instrumentos usados para acompañarlo son la guitarra, el *cuatro* (una versión criolla más pequeña de la guitarra española) y el güiro (un instrumento de percusión indígena); consta de un solo motivo musical y tiene métrica binaria. Las diferentes variaciones que podemos encontrar (*seis de bomba*, *seis pañuelo*, *seis mapeyé*, *seis bayamonés*) pertenecen a alguna esfera geográfica y socioeconómica en particular de Puerto Rico. Pertenece además a las montañas, en las áreas centrales donde el café y el tabaco predominaron. Sociológicamente, es la expresión de gran cantidad subsistente de granjeros y aparceros. "Como la música de los *guajiros* cubanos, la música de los *jíbaros* es básicamente conservadora en el sentido de que las melodías y los ritmos tradicionales se mantienen, y la innovación tiene lugar mayormente en la composición del texto." (Duany, J., 1984, p. 190)

Bomba

La *bomba* es una danza, que tiene raíces africanas, proveniente directamente de la costa oeste de Guinea, en África Occidental, y está estrechamente relacionada con los géneros de Ghana, Haití y las Antillas Francesas. La *bomba* muy probablemente se originó con la migración de sembradores y esclavos franceses de Santo Domingo (Haití), Louisiana (Estados Unidos) y otros territorios caribeños alrededor de 1815, cuando un decreto de la Corona Española facilitó su entrada a Puerto Rico. Como resultado de esta migración, la música de las Antillas Españolas amplió sus bases culturales. De la misma manera, las *danzas de salón* de la élite (como la *habanera* y la *danza*) y la música popular masiva serán marcadas por esta influencia.

La *salsa* es, en cualquier caso, la indiscutible voz del *Barrio* puertorriqueño. [...] Combina tradiciones folklóricas indigenistas como la *plena* y la *bomba* afrocaribeña con elementos musicales extranjeros como el *son* cubano y el *Jazz* americano para expresar los problemas y aspiraciones de este sector social poco privilegiado.

(Duany, J., 1984, p. 198)

La influencia francohaitiana puede notarse en los nombres de sus 6 subtipos, conocidos como *bamulé*, *calinde*, *cuayá*, *grasimá*, *leró* y *sicá*. Al sintetizar varias corrientes musicales africanas que convergieron en el ambiente de la plantación, está

caracterizada por: una repetición melódica y una compleja rítmica métrica binaria; predominancia de la percusión; estructura antifonal; y uso de la escala pentafónica. La *bomba* usa los valores rítmicos y onomatopéyicos de la voz humana, y los textos son usualmente compuestos por vocablos sin sentido designados para seguir y enfatizar el ritmo. Las *bombas* eran cantadas principalmente en las áreas donde se cultivaba azúcar, especialmente los sábados, y en ocasiones tan especiales próximas a la época de la zafra; los coros cantaban en unísono y la armonía estaba prácticamente ausente. Es ocasionalmente polirrítmica y está acompañada por dos tambores de gran formato llamados *bombas*, claves y una maraca. “El acento ritmo recae en el pulso 4 —como el *tumbao*— pero los patrones son usualmente en frases de un compás, y no necesariamente están guiados por un patrón de *clave* de dos compases, aunque un arreglo de *salsa* de una *bomba* puede estar *en clave*.” (Mauleón, R., 1993, p. 184)

Actualmente se puede encontrar muestra de ello en pueblos (como Loíza, Fajardo, Guayama y Salinas) donde la mayor parte de la población es de ascendencia africana; el ritmo está asociado con la gente de color, por lo que el grueso de la población puertorriqueña no lo aceptó por provenir de una clase baja y tener implicaciones con la brujería. Pese a todo, es uno de los ritmos folklórico boricuas de mayor transcendencia. Otro ritmo que fue rechazado por la mayoría fue la *danza*, por ser el baile de sociedad de los *blanquitos*. La *danza*, originada dentro de la aristocracia criolla del siglo XIX, tuvo una ligera mejor aceptación que la *bomba*, por su asociación burguesa europeizante; incluso algunas fueron asimiladas también por las clases más bajas.

Plena

La *plena*, es un género mulato que contiene también elementos africanos, de carácter antifonal; además hay alternancia entre solista y coro como en las canciones del África Occidental; el ritmo y textos improvisados son aspectos importantes en su ejecución; utilizan melodías diatónicas y frases de ocho tiempos en compases binarios sincopados. Los instrumentos que la acompañan son los de cualquier orquesta de *danza* típica, pero no puede faltar aquí el uso de *panderetas* o *tamborines*. “En un ensamble de *salsa*, los patrones de las *panderetas* pueden ser asumidos por la conga, los timbales o los bongoes, con patrones de campana añadidos para sostener el ritmo.” (Mauleón, R., 1993, p. 184) Las letras, desprendidas de sus raíces españolas, contienen temas cotidianos y contemporáneos, e historias y leyendas de todo tipo, es decir, poseen tópicos muy variados. La *plena*, viene especialmente de la región de Ponce, la segunda ciudad más grande de la isla, capital del azúcar y el ron boricuas desde mediados del siglo XIX; se divulgó mucho como baile popular en los años veintes, y después se hizo más famoso gracias al cantante Manuel “*Canario*” Jiménez (1895-1975) en Nueva York, así como *Rafael Cortijo y su Combo* con Ismael “*Maelo*” Rivera (1931-1987).

“En otros términos, estas formas de canto y baile fueron características de diferentes formas de producción agrícola y de organización social: el *seis*, la *bomba* y la *plena* en última instancia responden a diferentes combinaciones de tierra, labores y capital. Son las formas musicales de los granjeros y las

ciudades preindustriales —gente de un Puerto Rico que ha cesado de existir, junto con la plantación, la hacienda y la pequeña parcela del campo.” (Duany, J., 1984, p. 193)

La cultura y población puertorriqueña se vuelve dinámica hacia el siglo XX, a pesar de que en el siglo XIX haya crecido muy lentamente; principalmente en la primera mitad del siglo, San Juan absorbió mucha de la migración interna. Para el período entre 1940 y 1960, la capital poseía tres veces la cantidad de habitantes que a inicios de siglo; explotó un desarrollo urbano, que por el lado positivo, permitió la mezcla social y étnica entre blancos y negros sin segmentación, y además promovió un movimiento industrial. Ambos factores —mestizaje e industrialización— influyen en el emergente género: la *salsa*. En este sentido debe ser entendida la *salsa*: emerge no sólo de una sola vertiente cultural, sino que surge de la fusión tanto de elementos negros y blancos, de la clase pobre y campesina, desde el campo hasta las ciudades y los Estados Unidos, estrechamente vinculados con las raíces de los barrios puertorriqueños neoyorquinos.

Lo arcaico y lo innovador

La Nueva York de la posguerra devendría en un centro de convergencia cultural, donde los artistas tanto cubanos como puertorriqueños comenzaron a mostrar interés en las músicas del resto del continente. Los cubanos —huyendo de los efectos de la Revolución Cubana de 1959 y las consecuencias del embargo comercial a la isla desde 1962— y los boricuas (ciudadanos americanos desde 1917) —en un exilio por mejores fuentes de trabajo debido a las facilidades migratorias hacia los Estados Unidos continentales— confluían en los *Barrios* neoyorquinos, donde ambas culturas se integraron rápidamente convirtiéndose en las mayores audiencias de los diferentes ritmos afrocubanos.

La migración puertorriqueña hacia Nueva York, comienza desde 1898, al mismo tiempo que las tropas estadounidenses comienzan su batalla contra la ocupación española en la Isla del Encanto, pero es hasta la Segunda Guerra Mundial donde más personas llegan a la gran ciudad, como resultado de difíciles condiciones para vivir: depresión en el sector rural, escaseo de trabajos urbanos y las nuevas oportunidades de trabajo poco calificado en la costa este de Estados Unidos.

Ninguna otra música popular desde la década de 1970 se ha convertido en un símbolo tan fuerte para las poblaciones hispanoamericanas y latinas a lo largo del continente como la música *salsa*. Aunque el modelo básico para la *salsa* era el *son* cubano, el nuevo género se desarrolló en un principio en la ciudad de Nueva York entre las comunidades latinas, constituidas por puertorriqueños, cubanos y en menor grado, dominicanos y diferentes indígenas occidentales. (Béhague, G., s.f., “*The salsa phenomenon*”)

Los *ghettos* en barrios neoyorquinos como Harlem, el Bronx, el Lower East Side de Manhattan, entre otros, no sólo han ido en aumento, sino que también se han hecho parte de una subcultura importante en ese país. El tipo de personas que empezaron a migrar a estos barrios —por amplia mayoría puertorriqueños y cubanos—, eran predominantemente de origen rural y/o pobre, que carecían de habilidades ocupacionales, lingüísticas y profesionales necesarias para que les ayudaran a encontrar trabajos decentes y facilidades de vivienda o de accesibilidad a servicios básicos. Muchos fueron mestizos o negroides en apariencia física y fueron vistos como extraños en la sociedad americana.

La vida cotidiana en el barrio está enmarcada por privaciones y aislamiento ecológico. Preserva mucho de la cualidad personal de una comunidad rural a través de la reciprocidad de los círculos de amigos, parientes y vecinos, pero también está marcada por la violencia, el crimen, el racismo, el desempleo, la inestabilidad familiar y el deterioro físico. (Duany, J., 1984, p. 196)

Los barrios latinos en Nueva York continuaron emergiendo, y el ambiente no fue tan diferente al de las vecindades proletarias de las ciudades caribeñas (como San Juan, Santo Domingo, Ciudad de Panamá, Caracas y hasta La Habana), además hubo un fuerte intercambio y un continuo flujo de personas entre la Borinquen y la Gran Manzana por facilidades para viajar por avión, lo que nos lleva a afirmar que siempre se mantuvo ese nexo con la isla.

Inseguridad laboral, carencia de educación, desigualdad de oportunidades, dependencia en el trabajo informal y la exclusión de los beneficios de la industrialización son características de los migrantes de clase baja y aquellos que se mantuvieron en Puerto Rico; las experiencias de los puertorriqueños de Nueva York y los de las áreas urbanas pobres de la isla difieren en nivel pero no en tipo. (Duany, J., 1984, p. 197)

En cada viaje, cada enseñanza y aprendizaje aportado por estos grupos de inmigrantes, entre grabaciones, clubes nocturnos, orquestas y congueros en la isla y la megápolis, poco a poco, un género afroantillano, influenciado por la música cubana, nació, y es conocido hoy como *la salsa*. “La *salsa*, entonces, es el producto de una población seminómada, perpetuamente en tránsito entre su patria y el exilio.” (Duany, J., 1984, p. 197)

En el contexto neoyorquino se produjo uno de los anacronismos más notables de la historia latinoamericana, cuando —para crear el género de la *salsa*— se echó mano de ritmos allende siglos para sintetizar y dar su forma definitiva a un producto cultural de nueva factura.

Uno de los rasgos definitorios de la *salsa* es su espontánea combinación de diferentes ritmos y formas musicales, evocadores de varias geografías dentro

del mundo caribeño y, sobre todo, de diferentes tiempos dentro de su compleja historia. (Quintero-Rivera, A. G. & Márquez, R., 2003, p. 211)

Lo anacrónico del surgimiento de la *salsa* es que se veía como innovadora una música estructurada alrededor de ritmos de siglos anteriores provenientes de las islas caribeñas principalmente.

El antropólogo Kenneth Bilby argumentó que considerada globalmente, la música caribeña es a la vez tradicional e innovadora. Él notó que aquellos considerados 'buenos músicos' son aquellos íntimamente familiarizados con la tradición pero no la repiten infinitamente. Ellos generalmente parten de la tradición para desarrollar nuevas formas de expresión musical. La innovación es aquello visto no como darle la espalda a la tradición sino usualmente como una parte de ciertas trayectorias históricas. Dentro de los varios movimientos musicales en el Caribe, la *salsa* es quizás más conscientemente llamado a borrar las líneas divisorias entre futuro y pasado, entre innovación y tradición, dentro de la dialéctica caribeña de continuidad y ruptura. (Quintero-Rivera, A. G. & Márquez, R., 2003, p. 219)

La *salsa* se convierte, por ende, en una abanderada de la identidad latinoamericana y el producto de la búsqueda de identidad de la juventud migrante.

El movimiento de la *salsa*, esa 'manera de hacer música' que los latinos desarrollaron a finales de la década de 1960, fue mayormente una respuesta de la juventud migrante de la cultura latinocaribeña hacia el *rock and roll*, a la hedonista inmediatez de sus orígenes y a la homogenización que su 'globalización' parecía implicar. [...] Esta era, después de todo, la gente joven de una cultura hostigada con incertidumbre, una cultura que constantemente tuvo que pelear para asumir su forma de cara a la continua presencia de los más avasalladores poderes económicos y políticos coloniales, una cultura cuya historia nunca puede ser entendida como una trayectoria coherente, y una cultura moldeada por dramáticos procesos (históricos y contemporáneos) de desplazamientos territoriales masivos de la población, y, relacionado a eso, una cultura de encuentros complejos y desiguales, heterogeneidades y amalgamaciones marcadas y llevadas en la piel y que disgrega toda relación de género (erotismo y amor). Para esta juventud, la identidad constantemente tuvo que reconstruirse. (Quintero-Rivera, A. G. & Márquez, R., 2003, p. 217)

Esta juventud buscaba como proyecto a futuro consolidar la aspiración de un proyecto de identidad, construido con los remanentes de su pasado y con los elementos valorizados de su presente, llevados a nivel supranacional, concibiendo a Latinoamérica entera como una unidad supranacional común.

En esas libres y espontáneas interacciones entre la elaboración melódico-armónica de la canción narrativa con los muy diversos ritmos

afroamericanos —son, *guaracha*, *rumba*, *bomba*, *plena*, *merengue*, *seis*, *aguinaldo*, *reggae*, *cumbia*, *ballenato*, *samba*, *hip-hop*, *guajira* y *pasillo*— que en mil maneras, sincrónica y diacrónicamente, combinan las elaboraciones más sofisticadas de la *salsa* (combinaciones que redefinen los parámetros territoriales del sentimiento nacional y los espacios de nuestra expresión), está también manifestado un diferente modo de sentir y expresar las geografías y tiempo. (Quintero-Rivera, A. G. & Márquez, R., 2003, p. 228)

Durante los años setenta, ocurrió un fenómeno aún más interesante: a pesar de que la *salsa* no era todavía identificada como tal, el género que comenzó en Nueva York fue rápidamente adoptado en las grandes ciudades del Caribe en un proceso espontáneo, desligado de la moda o la promoción comercial. “Posiblemente fue porque la necesidad de identificación sentida por los latinos en la ajena Nueva York fue básicamente la misma que la de los habitantes de los barrios caribeños; ambos carecían de una expresión musical para representarlos” (Janson Pérez, B., 1987, p. 151) y distanciarlos del influjo de la música *pop* mercantil masiva.

Además, como se ha intentado explicar, esta simbiosis que se produjo entre un gran número de estilos rítmicos, dancísticos, instrumentales y líricos provenientes de toda América Latina —con un obvio énfasis en Cuba y Puerto Rico— produjo uno de los vehículos de identificación colectiva más efectivos de nuestra posmodernidad. Hasta cierto punto, fue necesario (en sentido figurado) el cocinar en una misma *salsa* los ingredientes de tantos países hispanos diferentes en una tierra neutral, una metrópolis donde confluyeron tantos músicos inmigrantes que aportaron orgullosos a la olla lo mejor y lo más representativo de sus culturas. La música *salsa* está hondamente ligada por su origen y público meta, a los sectores populares latinoamericanos, a pesar de la afición de la juventud por los nuevos ritmos de consumo masivo y el desdén de las clases dominantes hacia esta música nativa. La *salsa* es, sobre todo, un símbolo de resistencia ante la pérdida de la identidad latinoamericana, incluso a través de la experiencia migratoria o la penetración cultural imperialista. “Cuando un grupo de jóvenes se reúne para escuchar, cantar y bailar *salsa*, lo hacen celebrando y recreando los valores, las creencias y las prácticas de su herencia cultural.” (Duany, J., 1984, p. 200) La *salsa* ha jugado un papel muy importante en las sociedades latinoamericanas desde principios de la década de los setenta y hasta nuestros días, aunque su apogeo ha ido decreciendo.

En esencia, la *salsa* en las décadas de 1970 y 80 proveyó un modelo efectivo de expresión nacionalista y reivindicativa a los grupos sociales marginados y en los 90 disfrutó de una extendida popularidad a lo largo del continente y del mundo. (Béhague, G., s.f., “*The salsa phenomenon*”)

Sin embargo, a pesar de sus marcadas innovaciones, para algunos la *salsa* está en una crisis de tradicionalismo y tiene un estrecho margen para la originalidad abierta o la vanguardia.

Existe un sentimiento de frustración sentido por muchos compositores contemporáneos en Latinoamérica. Para muchos, la *salsa* se está volviendo obsoleta debido a la estrechez de aquellos que dominan su producción comercial (como, por ejemplo, en su insistencia de mantener el ritmo de la *clave* en consideración de los bailadores quienes, si el ritmo fuese cambiado, puede que lo rechacen). Esta controversia llega al plano de lo ideológico, pues tanto el uso de la música electrónica como el cambio de ritmo de *clave* son vistas como una seria traición a la cultura salsera. (Janson Pérez, B., 1987, p. 157)

Asimismo, la *salsa* ha sido un estandarte de la identidad latinoamericana y un referente de filiación colectiva a lo largo del continente, sea que el latino se encuentre en su patria o en el exilio.

La *salsa* difiere de otros géneros con contenido político en que es una producción comercial capitalista a gran escala, un producto dirigido hacia consumidores de toda Latinoamérica e hispanos residentes en Estados Unidos pero que, sin embargo, contiene críticas al capitalismo desde varios puntos de vista. (Janson Pérez, B., 1987, p. 150)

Esto produjo una interesante dinámica dentro de la sociedad de consumo alentada por el imperialismo, pues acabó por reforzar los lazos de solidaridad entre los pueblos latinoamericanas, creando algo parecido a una metarrepública.

La *salsa* refleja el vigor de la identidad musical latinoamericana, erigida como muralla ante la discriminación racial y los designios aculturizantes de los yanquis dominantes. Se produjo un paradójico efecto de *boomerang* en la moda, por la cual el éxito comercial de la *salsa* contribuye a una solidaridad cultural latina creciente; que ha, pese a la manipulación del gigante mecanismo de la industria mediática-cultural norteamericana, desarrollado la *salsa* como una forma compartida de canción de los pueblos latinoamericanos. (Manuel, P., 1987, p. 170)

Conclusiones

Por tanto, para establecer algunas deducciones válidas a partir de lo anteriormente expuesto vale la pena recuperar algunas de las ideas principales. Musicalmente, la *salsa* es un género, un movimiento y un fenómeno que sincretizó y sigue fusionando complejas e híbridas tradiciones hispánicas, amerindias y africanas con un mayor vigor desde la década de 1960, en una delimitación geográfica consistente principalmente en Cuba, Puerto Rico y los Barrios latinos de Nueva York. Lo singular de la *salsa* es que trasciende orgullosamente las épocas históricas, las fronteras geográficas y las diferencias étnicas de Latinoamérica, por lo que no podemos deducir que sea cubana o boricua, pero sí podemos ubicar en Nueva York el

centro de convergencia para su desarrollo definitivo y hasta la etiquetación del término como tal. Las materias primas rítmicas, dancísticas, instrumentales y líricas para la construcción de este proyecto musical multinacional surgieron de diversas y muy contrastantes —pero, a fin de cuentas, sincréticas— fuentes, especialmente en los productos del mestizaje en Cuba y Puerto Rico. Con base en estos ritmos y estilos musicales antillanos se elaboró progresivamente lo que hoy llamamos como salsa, cuyo epicentro sería indudablemente neoyorquino. La salsa vendrá a ser, casi desde su surgimiento, un estandarte y un baluarte de la identidad colectiva latinoamericana, con su cimiento en nuestra diversidad y naturaleza mestiza, que se reflejan en un género vivo, complejo y de alta sofisticación musical, que continúa su evolución a partir de la tradición, el presente y el futuro de nuestros pueblos. Definitivamente, debemos replantearnos la apreciación que le tenemos a la salsa como género musical posmoderno y darnos una oportunidad para conocer su monumental y compleja producción, disfrutando con nuestros oídos y nuestros pies el sabor que brota de la génesis de la clave.

REFERENCIAS

- Béhague, G. (s.f). *Latin America: The salsa phenomenon*. Oxford Music Online. Obtenido el 17 de noviembre de 2008. Accesible: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16072>> Oxford University Press, Estados Unidos
- Del Puerto, C. & Vergara, S. (1994). *El verdadero bajo cubano*. Editado por Chuck Sher y Rebeca Mauleón. Sher Music Co., Estados Unidos.
- Duany, J. (1984). *Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of "Salsa"*. Latin American Music Review. Obtenido el 22 de octubre del 2008 . Accesible: <http://www.jstor.org/stable/780072>> University of Texas Press, Estados Unidos.
- Genton, D. (2000). *Les tumbaos de la salsa: Percussions et Musiques Afro-cubaines*. Editions Musicales Françaises, Francia.
- Janson Pérez, B. (1987). *Political Facets of Salsa*. Popular Music, Vol. 6, No. 2, Latin America. Obtenido el 22 de octubre del 2008. Accesible: <http://www.jstor.org/stable/853418>> Cambridge University Press, Estados Unidos.
- Manuel, P. (1987). *Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba*. Popular Music, Vol. 6, No. 2, Latin America. Obtenido el 22 de octubre del 2008. Accesible: <http://www.jstor.org/stable/853419>> Cambridge University Press, Estados Unidos.
- Mauleón, R. (1993). *Salsa Guidebook for piano and ensemble*. Sher Music Co., Estados Unidos.
- Quintero, A. & Márquez, R. (2003). *Migration and Worldview in Salsa Music*. Latin American Music Review. Obtenido el 22 de octubre del 2008. Accesible: <http://www.jstor.org/stable/3598739>> University of Texas Press, Estados Unidos.

CARLOS ALBERTO CASTRO es guitarrista y cuenta con un Bachillerato en Música obtenido en la Universidad de Costa Rica.

Como citar este artículo:

CASTRO, Carlos A. “La salsa: una propuesta de sus heterogéneos orígenes culturales y una dilucidación de sus perspectivas musicales”, en LA RETRETA, AÑO II, N° 1, Enero-Febrero, San José de Costa Rica, 2009. ISSN: 1659-3510. Accesible: <<http://www.laretreta.net/0201/salsa.pdf>>