

SALSA Y CONTROL: MÚSICA AFROCARIBEÑA ENTRE 1968 Y 1975

Julio Mario Monterroza Morelo

Luisa Fernanda Rojas Monroy

Estudiantes de Historia

Universidad Nacional de Colombia

lfrojasm@unal.edu.co

jmonterrozam@unal.edu.co

*Si te quieres divertir
con encanto y con primor
solo tienes que vivir
un verano en Nueva York*

El Gran Combo de Puerto Rico, Un verano en Nueva York

RESUMEN

En el año de 1968 apareció, en el mercado, el álbum *Los durísimos (The Strong Ones)*, de Richie Ray & Bobby Cruz, reconocido por clásicos como *Pancho Cristal* y *Yo soy Babalú*; así como por sus bien ejecutados solos de conga, piano y trompeta, el álbum tiene otra peculiaridad: por primera vez aparece la expresión "Salsa y control", escrita en la portada del LP, justo debajo de la fotografía de rigor, donde posa Richie Ray junto a Bobby Cruz. Se podría hablar de este como el inicio de un boom de artistas afrocaribeños quienes irían precisando un sonido que, desde inicios de la década de 1970, se conocería como salsa.

KEYWORDS:

*Images, art, history,
non-verbal sources,
methodology.*

ABSTRACT

In 1968 appeared on the market the Richie Ray & Bobby Cruz's album *Los durísimos (The Strong Ones)*, recognized by classics such as *Pancho Cristal* and *Yo soy Babalú*; as well as his well-executed conga, piano and trumpet performances, the album has another peculiarity: for the first time the expression "Salsa and control" appears, written on the cover of the LP, just below the photograph of rigor: Richie Ray with Bobby Cruz. We could speak of this as the beginning of a boom of Afro-Caribbean artists who would find a sound that, from the beginning of the 1970s, would be known as salsa.

PALABRAS CLAVE

*Música, representaciones,
cultura.*

La esquina, 2017, Laura Ángel



Las pretensiones de construir una cultura norteamericana homogénea durante la primera mitad del siglo XX estaban profundamente ligadas a la industria nacional. La constitución de una industria nacional, capaz de lograr un producto terminado, contemplando así todas las fases de producción, se vuelve factor de unidad nacional. Es alrededor de este tipo de capitalismo, el de producción en masa, sobre el que se va construyendo el discurso de homogeneidad cultural nacional. No obstante, con la crisis del petróleo en los años 70, y las consecuencias económicas que esto trae para el mundo, el valor de la economía capitalista consiste, ahora, en la capacidad de insertarse y responder a mercados segmentados más rentables. Así, no habiendo una producción nacional definida e invariable, el discurso de la homogeneidad, acuñado desde la economía, se vuelve difuso y se va transformando en un discurso de diversificación; fenómeno que va a admitir, dentro de la vida norteamericana, una mayor cantidad de expresiones culturales con cierta autonomía, las cuales, antes, se hubieran intentado incorporar "americanizándolas".

The tendency toward homogenization that was part of a broad market for the consumption of mass-produced goods had to be redirected to recognize segmentation and the modification of the "melting pot" by the constant incorporation of heterogeneity. National inclusion was possible only through recognition of and respect for differences an image that would become crystallized in multiculturalism.¹

¹ Quintero-Rivera, Ángel G. y Leddy, George. "Cultural Struggles for Hegemony: Salsa, Migration, and Globalization", *Latin American Perspectives* Vol. 38, N°. 2 (2011): 58-70, 59.

El problema al que esta situación nos remite es el de la hegemonía cultural estadounidense y su relación con otras manifestaciones culturales, las cuales comienzan a darse en su territorio como producto de las grandes oleadas de migración hacia el prometedor país, «In this respect Rockwell's book can be considered a contribution to an important debate on the nature of a national culture in the United States and its meaning for struggles over hegemony both internationally and internally»².

Particularmente, queremos indagar sobre las condiciones históricas que hicieron posible el surgimiento de la salsa como movimiento popular, que tiene base en los sonidos caribeños como el son cubano y que se aleja, cada vez más, de sonidos norteamericanos como el pop y el jazz, no en el sentido de que abandona estas influencias que tuvo en principio, sino que dicha influencia directa va a dejar de ser nombrada y la composición nueva va a ganar su propio renombre: salsa. Así, la hipótesis básica que manejamos es que la Revolución Cubana, y el proceso migratorio que genera, junto con el creciente discurso del muticulturalismo, que permite mayor independencia a los movimientos culturales foráneos, y la paulatina incorporación de los sonidos caribeños a la industria musical norteamericana, es lo que le da origen a lo que, en los años 70, se conoce ya de forma definida como salsa.

No obstante, sostenemos que, a pesar de haber surgido en este contexto, el movimiento cultural siempre buscó volver hacia la cultura caribeña de la que nació, encarnada, ahora, en los barrios latinos de Nueva York; buscó ser una expresión de esa masa de inmigrantes y de sus condiciones de vida; incluso

² Quintero-Rivera, Ángel G. y Leddy, George. 2011: 58.

buscó ser una denuncia al racismo. Dicha expresión musical surgió íntimamente ligada a los barrios latinos populares de Nueva York; pero fue su integración a la industria musical norteamericana lo que le permitió sacar la salsa del caribe y de los barrios latinos estadounidenses. Con todo y esto, la salsa es un movimiento cultural que expresa tanto los ritmos como la mentalidad del caribeño, en especial, las necesidades y la cotidianidad del caribeño viviendo en Nueva York. Para tales fines, nos centraremos en la segunda mitad de la década de 1960, y los comienzos de la década de 1970.

Para comprender mejor lo planteado, a continuación presentamos un análisis de las letras de algunas de las canciones más representativas de este boom, e identificamos las principales representaciones que allí perviven:

REPRESENTACIONES

SANTERÍA

¡Con los santos no se juega!

Rompe Saragüey, de Héctor Lavoe

*Que Babalú me dijo a mí:
yo soy quien te está cuidando;
que Babalú me dijo a mí:
yo sé quién te está velando
y sé quién te está tirando
pero a ti no te entra na'...
Yo soy quien te está cuidando
pa' que no te pase na'*

Yo soy Babalú, de Richie Ray & Bobby Cruz

¿Qué es la santería? Pregunta difícil, porque comporta un sinnúmero de sincretismos que han logrado una cierta unicidad, cosa con la que significamos un fenómeno similar a aquella unicidad llamada salsa, la cual une ritmos un tanto diferentes nacidos por todo el Caribe. Trataremos, pues, de elucidar en qué consisten las representaciones de la santería para que sea posible decir con certeza qué representaciones salseras son realmente santeras; sin embargo, al ser estas santeras, este proceso de definición de lo que significa la santería no puede excluir dichas representaciones, lo que nos plantea un problema.

Como sea, desde ya podemos dibujar unas líneas generales. Los santos, en la santería, no funcionan como espíritus desvinculados del mundo a la manera de los ángeles católicos. Estos son más fácilmente influenciables por el individuo específico, el cual puede invocar su ayuda, incluso, en ocasiones, para causar daño a otras personas, por medio de la ayuda de un sacerdote conocido con la palabra de *babalao*. Los *babalaos*, además, prescriben collares, hechizos, rezos, infusiones, baños, etc., con instrucciones y nombres precisos; ello sin perjuicio de las preferencias personales en cuanto al objeto de plegarias. Así, collares y pulseras de varios tipos, cada uno con su utilidad específica son nombrados como *iddé*: así, Celia Cruz canta en su canción *Tengo el iddé*, del álbum *Celia y Johnny*, una situación típica de estas luchas espirituales entre santeros: «A tu babalao yo lo conozco, y me parece que no me rompe el iddé». Por otro lado, rezos muy extendidos, como la repetición de las palabras *mai-maisorosóae*, aparecen también como *leitmotiv* en otras canciones; Bobby Cruz y Héctor Lavoe, por ejemplo, repiten casi frenéticamente la fórmula en

Agallú (una plegaria elevada a Agallú Solá, del álbum *Los durísimos [The Strong Ones]*) y *Aguanilé* (un ritual tradicional, del álbum *De ti depende [It's up to you]*), respectivamente. *Rompe Saragüey*, del álbum *La voz*, prescribe un baño, precisamente, de rompesaragüey, ante la transgresión de un tabú, situación expresada en el grito inicial de Héctor Lavoe, quien canta la canción: “¡Con los santos no se juega!”.

Y, cómo no, tenemos lugar para los rezos a “deidades” específicas. Estas proliferan en las canciones de Richie Ray & Bobby Cruz bajo la forma de rezos sistemáticos. Así, en *Agallú*: «Agallú Solá, préstame tu espada, tu espada bendita, que quiero vencer» y luego «vencer a mis enemigos que como envidia deseo [...] Ay, ayuda, San Miguel, ayúdame, San Mateo»; en *Adasa*: «Ayúdame Adasa, dame tu bendición; ay, diosa del desierto, escucha mi canción» y la emblemática *Yo soy Babalú*, que vale la pena transcribir:

Yo soy Babalú, / camino Arará / y con mi
trabajo / la tierra temblá. (x2) / Que Babalú
me dijo a mí, / yo soy quién te está cuidando; /
que Babalú me dijo a mí / yo sé quién te está
velando / y sé quién te está tirando / pero a ti
no te entra na'... / Yo soy quién te está cuidando
/ pa' que no te pase na'

Yo soy Babalú, / camino Arará / y con mi
trabajo / la tierra temblá. (x2)
Ay que yo suelto mis perros, / cojo mis
muletas, / me pongo mi capa / y camino
pa'allá; / y en cuanto yo llegue / todo se te irá, /
todo se te irá / y él también lo verá.

Yo soy Babalú, / camino Arará / y con mi
trabajo / la tierra temblá. (x4) / ¡Ahí na'má!
Llamo a Babalú, / él viene pa'acá: / Babalú
conmigo anda. / Ay que yo llamo a Babalú / y

el viene pa'acá porque Babalú conmigo anda.
Que tú te tiras fluido / y te vas para atrás /
porque Babalú conmigo anda.
Ay, que yo traigo saoco / y tú lo verás / que
Babalú conmigo anda.
Llamo a Babalú, / él viene pa'acá: / Babalú
conmigo anda. (x2)

Vale la pena, sin embargo, mencionar que *Agallú*, *Adasa* y *Yo soy Babalú* son parte del álbum *Los durísimos (The Strong Ones)*. La cosa no acaba aquí: no podemos terminar sin la mención de canciones como *Agúzate*, de Richie Ray & Bobby Cruz, lanzada en el álbum homónimo, donde Bobby Cruz canta, alarmado: «¡Agúzate que te están velando!», «¡Agáchate que te están tirando!» y «¡Huye que te están cazando!», refiriéndose a ataques de *babalaos*, mientras dice «Yo no me escondo del diablo porque yo soy buena gente»; *Cabo E*, del álbum *Jala jala y boogaloo, volumen I* de Richie Ray & Bobby Cruz, canción dirigida a Changó bajo varios de sus nombres también populares: *Cabo E*, *Cabiosile*, *Caína*, con un coro sencillísimo que reza: «Cabo E, Cabo E, / Cabo E, / Cabiosile O» que se repite como *leitmotiv*; *Pa' la Ocha tambó*, de Eddie Palmieri, que dedica explícitamente sus toques de tambor a Osha Lukumí; *Cha Cha huele Changó*, de Richie Ray & Bobby Cruz, donde el cantante anuncia haber bailado con Changó, o *Para Ochún*, de Héctor Lavoe, cuyo coro reza «Para Ochún y Yemayá», y donde se anuncia: «siento orgullo y alegría en cantarte», etc.

Alusiones, por decirlo de algún modo, no litúrgicas, a deidades o babalaos, tenemos marginalmente en canciones como *Calle luna, calle sol*, de Willie Colón & Héctor Lavoe, del álbum *Lo mato si no compra este LP, Lo atará la Arache*, de Richie Ray & Bobby Cruz, del álbum *Jala jala y boogaloo, volumen I*, entre otras.

Basados en ello (en realidad, este es un repaso muy somero sobre toda la predilección de la santería como tema en buena parte la música afrocaribe del momento), concluimos que la representación salsera de la santería nos da un acceso privilegiado al entendimiento caribeño del mundo, como poblado de espíritus agentes que actúan en relación, y con consecuencias, sobre los seres humanos; sobre los cuales se puede influir alterando el equilibrio de poder por medio de hechizos y amuletos, como el saragüey y el iddé, o influyendo en sus decisiones por medio de plegarias, ya a Changó, a Yemayá, a Babalú Ayé, a Adasa, a Agallú Solá, etc.

THE BARRIO

*Mete la mano en el bolsillo,
saca llave tu cuchillo
y ten cuida'o;
póngame oído: en este barrio
muchos guapos han mata'o...
¡Calle luna, calle sol!*

**Calle luna, calle sol, de Willie Colón &
Héctor Lavoe**

El barrio (*The barrio*) es una expresión de corte genérico, que designa al barrio popular latino de New York: San Juan y Ponce. Normalmente, se señala al barrio como origen de la clave de la timba, la conga y los bongoes; de toda una cultura salsera de baile y toque; de pequeñas bandas experimentales con sonidos del jazz o del rock dentro de la misma música latina³. Trataremos, pues, de buscar los personajes más representativos del barrio

(*The barrio*): por un lado, el bravo, guapo o hachero, personaje que pregona su capacidad para resolver sus problemas interpersonales, por medio de la imposición de su posición, incluso violentamente. Canciones como *Pa' bravo yo*, del álbum homónimo, de Justo Betancourt, anuncia explícitamente: «Pa' bravo yo, que soy mulato oscuro, que estoy bueno de salud, tengo la mente en mi sitio», etcétera; sin embargo, una canción que realmente representa el personaje es *Señora Lola*, del álbum *Lo mato si no compra este LP*, cuya letra transcribo:

Señora Lola dile a tu esposo que aguante
el bembó / que yo soy hachero de verdad
y no como miedo; / y si es que viene con
un alarde que olvide el cuento: / yo lo
conozco desde atrás, desde hace tiempo...
/ La única hazaña de su marido es haber
corrido como un demente, / señora Lola,
dígame rápidamente / que si sigue hablando
me está obligando y no quiero actuar /
¡Aconseja, aconseja a tu marido! ¡Anda
aconséjalo Lola!

Lola, aconséjalo, Lola: / Eh, ¡que si él tiene
un machete, yo tengo una ametralladora! /
¡Me dicen que vieron a su marido en Santo
Domingo bailando una batahola! / Eh, pero
guapo que va, guapo; guapo que va, guapo, /
anda aconséjalo, por favor, anda aconséjalo
ahora... / Un consejo te vo'a dar, oye, y
escúchame ahora: / Que no me vengas con
julepe o te vo'atumbá'la chola, / anda y vete
pa' tu casa, siéntate en el baúl... Ponte la
batola / Tú dice' que tú manda' en tu casa, en
tu casa no mandas' na', que va: ¡Díselo Lola!

³ Vernon W. Boggs, *Salsiology: Afro-Cuban Music and the evolution of Salsa in New York city* (Santa Barbara: Praeger, 1992).

Otra situación que constituye una constante en “el barrio” es aquella en la que un delincuente, normalmente un ladrón salteador, lleva a cabo sus faenas. Canciones como *Pedro Navaja*, de Willie Colón & Rubén Blades, y *Juanito Alimaña*, de Héctor Lavoe, incluso, ponen nombre al personaje, y narran situaciones específicas, donde de ellos se dice, por ejemplo: «Cuando él era chiquitico las cositas te pedía, y si tu no se las dabas él las mangaba: ¡cómo quiera el las cogía!». La bailarina del barrio es también un *leitmotiv*: así *Micaela*, de Pete Rodríguez: «Y cuando yo bailé con ella atrás me dejó»; *Amparo Arrebato*, de Richie Ray & Bobby Cruz: «Amparo enreda a los hombres y los sabe controlar»; *Sóngorocosongo*, de Héctor Lavoe: «Si quieres bailar pues baila, mami, que tú te mueves muy bien»; *Catalina la O*, de Pete ‘el conde’ Rodríguez: «La verbena ya está empezando y se perfila en el pueblo emoción; y el meneo cachondo se cuaja a Catalina la O con su tambó», etc.

Por último, casi obvio, el insalvable acontecimiento: rumores de cómo fue realmente que se desencadenó un incendio “en el 23 de la 110” se roban el show en la canción de la Sonora Ponceña *Fuego en el 23*: al grito de «¡Hay fuego en el 23, en el 23!», se contesta con rumores «Unos dicen que fue a la 1 y otros dicen que fue a las 3», «Gina lo acusó, Gina lo acusó a Molina que lo pegaron con gasolina» y «Unos dicen que fue Jacobo pero eso yo no lo sé.».

LA BUENA VIDA NEOYORQUINA

*Vámonos pa'l Village Gate
que allí es donde usted va y ve
la voz de la tumbadora
y las estrellas de ahora*

Pancho Cristal, Richie Ray & Bobby Cruz

*Si te quieres divertir
con encanto y con primor
solo tienes que vivir
un verano en Nueva York*

Un verano en Nueva York, El Gran Combo de Puerto Rico

La buena vida neoyorquina, donde se toma alcohol, se baila salsa, se escucha música y se pasa el rato en clubes, es, como podrá parecer obvio, cosa de los artistas. El modesto coro inicial de *Un verano en Nueva York*, por ejemplo, enumera un buen número de actividades que puede llevar a cabo un borinqueño (puertorriqueño) de visita en New York; así:

Si te quieres divertir / con encanto y con primor / solo tienes que vivir / un verano en Nueva York. / Te levantan de rodillas / tus amigos caprichosos, / te llevan para las Villas / o a la montaña del Oso. / Luego a la vida de un barco / o a la playa de cien brillos; / la fiesta del mamoncillo / o con la copa en un charco. / El 4 la independencia, / el desfile borinqueño, / todo esto parece un sueño / si lo gozas con prudencia. / Fiesta, folclor y cachiembes / allá en el Parque Central; / si de antemano no mueres / ves la fiesta de San Juan / Juti Barreto me dijo: / ¡Un verano en Nueva York!

Ay, allí se goza mejor; / te vas a la fiesta de San Juan; un verano en Nueva York; / a la montaña del Oso, / oye, te llevan a guarachar / los amigos caprichosos que nunca quieren parar... / Un verano en Nueva York / Oye, allí tú vas a gozar / viendo las damiselas actuar; / Ay, la cosa se ha puesto dura / pero se puede gozar.

Las alusiones no paran ahí: canciones como *3&1*, de Pete Rodríguez, *3&1 Mozambique* y *Pancho Cristal*, de RichieRay & Bobby Cruz hacen alusiones explícitas a los clubes “3&1”, ubicado en Brooklyn, en la intersección entre las avenidas Myrtle y Flatbush, y a “The Village Gate” en la intersección de las calles Thompson y Bleecker en Greenwich Village. Otros clubes, como el Cheetah, son representados en las portadas de ciertos LP, como el *Live at Cheetah* de la Fania All Stars. Además, tenemos pictóricamente la representación de la ciudad completa de forma abstracta en la carátula del LP *New York Salsa City* de la Orquesta Broadway, abstracta, donde es posible encontrar el metro y varias alusiones más, solo después de una observación atenta.

Igualmente, es importante la mención, desde la misma “buena vida neoyorquina”, de una nostalgia por el país de origen, por Borinquen. Así, Richie Ray & Bobby Cruz en *Bomba en Navidad*: «¡Que me voy pa’ Puerto Rico y no vuelvo más!»; «¡Si me quedo en América me voy a matar!» y «¡Mira mira, dice Richie Ray que no vuelve más!»; Willie Colón y Héctor Lavoe en *Potpourri III*: «Mamá, Borinquen me llama, este país no es el mío; Borinquen es mucha flama y aquí me muero de frío»⁴, y, de nuevo de RichieRay y Bobby Cruz, *Mi bandera*:

De dónde vengo, me preguntan por
doquiera, / me preguntan que de dónde es
mi bandera, / que por qué razón tan solo
tiene una estrella: / Yo les contesto que esa
estrella es Puerto Rico, / tierra donde vive
el negro junto al blanco en armonía, / tierra
dónde brilla el sol todos los días, / tierra de

hombres que aunque ausentes la siguen
amando, / tierra de la plena, bomba y del
aguinaldo; / de esta tierra tan hermosa
es mi bandera / y por eso va conmigo por
doquiera. / ¡Esta tierra tan hermosa es
mi bandera / y por eso va conmigo por
doquiera! / Ondeando sobre el viento veo
volando mi bandera, / ¡qué orgulloso yo me
siento de mi solitaria estrella!, / ¡es refugio
a los que lejos de Borinquen van / porque
siempre su bandera al frente irá!

O con temas abiertamente caribeños, sin influencia neoyorquina aparente, como *Comején*, de Richie Ray y Bobby Cruz, que aluden a un insecto homónimo que constituye una plaga en ciertas zonas tropicales, puesto que suele habitar en colonias muy grandes dentro de la madera, disminuyendo la calidad de construcciones, árboles, puertas y demás cosas de madera.

LA JUSTICIA SOCIAL

Una de las canciones más conocidas de Eddie Palmieri, cantante y compositor puertorriqueño, sería *justicia*, canción que hizo parte de un álbum homónimo sacado en el año 1969. Por entonces, ya comenzaba a definirse bien el sonido y los instrumentos de la salsa, y esta canción logra gran eco por su estilo y su letra, veamos aquí una parte de esta:

¡Justicia tendrán! / ¡Justicia verán! / En
el mundo los desafortunados / donde el
tacto del Tambó / del tambó la justicia
yo reclamo / ¡Justicia tendrán! / ¡Justicia
verán! / El mundo y los discriminados /

⁴ Estos versos son los versos finales de las cuatro estrofas del poema “Nostalgia”, de Virgilio Dávila (1864-1943).

Recompensa ellos tendrán / no serán, / no serán perjudicados / Si no hubiera tiranía, / todos fuéramos hermanos, / dulce paz y armonía / alegría, tú lo verás.

La alusión allí es clara, las reivindicaciones sociales que se pedían para los inmigrantes latinos que vivían todo este ambiente marginal en Nueva York, y que pueden notar la brecha social y económica tan grande, determinada por el lugar de procedencia y la raza. Gran parte de las canciones de Palmieri, en especial por esta época, tendrán este tipo de reivindicaciones sociales, reafirmando lo que se planteó al principio, que dicha música, pese a estar inmersa en las lógicas de la industria musical, siempre buscaba ser representación de la cultura caribeña.

Palmieri wrote the music, and he and Bob Bianco jointly authored the lyrics. It is from the barrio sound of the ghetto, enriched by jazz (which also emerged from there), that Palmieri will give a "Third World" amplitude to Puerto Rican calls for social justice and to his utopia of a new solitary way of life.⁵

ANÁLISIS DE LAS FUENTES

¿Cómo entender lo encontrado en las canciones? Es interesante constatar que la salsa, como expresión cultural con raíces cubanas, con sonidos caribeños, y con una filosofía del marginado, surgió en el corazón mismo de Estados Unidos. Es interesante

⁵ Quintero-Rivera, Ángel G. y Márquez, Roberto. "Migration and Worldview in Salsa Music". En: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 24, No. 2 (2003): 217.

por cuanto esta manifestación cultural, lejos de enriquecer a la cultura norteamericana, incluyendo sonidos caribeños, como se pensó en un principio, se vuelve paulatinamente la expresión de una raza en tierra ajena, y se identifica específicamente con la sensibilidad de los inmigrantes latinos; cuestión no favorable para la unidad cultural de Estados Unidos.

Podríamos identificar básicamente dos momentos claves en el proceso de formación y consolidación de la salsa como género musical definido e independiente⁶. Dentro de los que han estudiado el surgimiento de la salsa, existen dos cronistas, quienes han hecho buenos intentos por hacer esta reconstrucción. En primer lugar, encontramos al venezolano César Miguel Rondón⁷, quien escribe *El libro de la salsa* en 1980, este corresponde a crónica de la música del caribe urbano, donde se recogen varios testimonios de personas cercanas a todo el proceso. En este libro, Rondón nos habla de la "matencerización"⁸ como la primera etapa: la llegada a Estados Unidos de estos tempranos sonidos cubanos, donde se intentaban reproducir, o incorporar a las tendencias musicales establecidas en ese momento en la escena neoyorkina. Por su parte, el colombiano César Pagano⁹ llama esta misma época "tradicional", pero es en esencia la misma época de la Sonora Matancera de la que nos habla Rondón: el primer contacto de la música caribeña con los sonidos de Nueva York, los cuales intentan incorporarla a su industria musical.

⁶ Teniendo en cuenta las influencias musicales que toma (el jazz, el rock, el pop, el son), pero teniendo presente también que de esto surge una mezcla bien diferenciable, cuyo boom va a ser a inicios de la década de 1970, por eso lo llamamos independiente.

⁷ Rondón, Cesar Miguel. *El libro de la salsa*. Caracas: Arte, 1980.

⁸ Llamado así por la sonora matancera

⁹ Pagano, César. "La temática de la salsa." *La Canción Popular (Ponce)* 10: 59-62. 1995.

Los dos autores coinciden en que después de este primer momento, viene la fase “innovadora”, que si bien sigue tomando cierta influencia musical de otros ritmos, comienza a ser más recurrente que busque volver a los sonidos caribeños.

[...] el inglés y la onda pop había servido tan sólo como un arranque irregular a mediados de la década; después, cuando el barrio logró ganar el perfil necesario en su música, toda aquella expresión que extralimitara la circunstancia caribeña sería totalmente prescindible¹⁰.

Esta tendencia hacia construir un movimiento musical, con todas las posibilidades de éxito en la industria musical, aludiendo a los sonidos caribeños, a la cultura dentro de los barrios populares latinos de Nueva York, y al inconformismo social allí gestado, fueron afirmando la expresión latinoamericana de inmigrantes, como una cultura caribeña, que, por lo demás, aspiraba a una mejor calidad de vida en el país del tío Sam, dentro de una cultura norteamericana que cada vez se hacía más heterogénea.

En esta segunda fase, la oposición a la cultura hegemónica norteamericana, ayudada porque esta se fue volviendo un poco más incluyente por lo ya explicado, se hizo más consistente. Así lo afirma el crítico de música del *New York Times* John Rockwell (aunque la cita es de un artículo donde evocan su trabajo):

It is understandable that an analyst such as Rockwell¹¹ might consider Matancerization a folk expression, but it is the second current

that both scholars consider as of greater historical importance. A close examination of the compositions and interpretations of that period that remain popular today reaffirms their pioneering vision¹².

Por esta razón, el boom de inicios de la década de 1970 constituye un momento clave en la historia de la salsa, pues había superado la fase de transición y sincretismo, y comenzaba a definirse a favor de los sonidos caribeños. «Y es que, después de la transición, sólo los estilos definidos podrían permanecer en el ambiente, sobre todo ahora que ya la salsa, con todas sus principales virtudes y características perfectamente establecidas, imponía sus dominios efectivos»¹³.

Al interior de Cuba, comienza a gestarse el movimiento del cual, el son cubano y, por tanto, la salsa, recibirían mucha influencia: los ritmos afrocubanos que incluirían un amplio uso de la percusión y las congas, lo que se conocería, entre otros nombres y corrientes provenientes de allí mismo, como la Rumba. La rumba era una música asociada a los marginados en Cuba; no era algo presente entre las élites cubanas. Dichas manifestaciones musicales comienzan a salir de los suburbios cuando se empiezan a sacar de Cuba, y empiezan a tener un mayor diálogo con otros países caribeños.

The role of the United States as a cultural and economic force in early twentieth-century Cuba, and in influencing emergent conceptions of Cuban national culture, cannot be underestimated. Much of the early

10 Rondón, César Miguel, 1980: 37

11 Véase: *All-American Music: composition in the late twentieth century* de John Rockwell.

12 Quintero-Rivera y Leddy, 2011: 60.

13 Rondón, 1980: 42.

interest in Afro-Cuban music and dance on the part of Cuban intellectuals developed as a direct result of an attempt to revalorize the Cuban nation symbolically in the face of North American dominance, and to lay the blame at least partially for wide spread government corruption and nationwide economic crisis, among other issues, on United States foreign policy rather than on Cubans themselves.¹⁴

Podríamos hablar, entonces, de un origen ligado a la marginalidad y al antimperialismo de estos ritmos, venidos fundamentalmente de la cultura africana que se desarrollarían en el Caribe; en especial en Cuba y en Puerto Rico. Este sería el movimiento que, al ir creciendo, se encontraría en los años 60 con la Revolución Cubana, y esta con la necesidad de emigrar hacia lugares donde la música representara un proyecto de vida, pudiera ser incluida en la industria y saliera hacia el mundo: Nueva York.

No es extraño, desde esta perspectiva, que dicho movimiento, teniendo un carácter racial y marginal, socioculturalmente, lleve muchas de estas cosas a Estados Unidos, y que se pregone que la salsa se va constituyendo y que los músicos se van integrando a esta en la medida en que busquen continuar con la exaltación de esos elementos de la cultura caribeña, en cuanto a ritmo y contenido. En este sentido, no es raro encontrarnos con las representaciones arriba registradas, con todas estas formas de aludir a la delincuencia, a la vida peligrosa de barrio popular de inmigrantes neoyorquinos, a la

santería (práctica religiosa propia de las Antillas y extraña en tierra norteamericana), y, en general, la marginalidad que allí se observa del sistema legal y de protección social, que sí es efectivo para otras zonas de Nueva York. Empero, no solo se registra una denuncia por lo que sucede, sino una manifestación de lo que los inmigrantes desean como modo de vida: una vida opulenta y llena de poder. Es como un constante devenir entre el espejismo y las condiciones reales que los alejan de dicho espejismo.

CONCLUSIONES

La salsa, desde el boom que anotamos entre 1968 y 1972, ha venido creciendo como elemento identitario latino; cuestión para reflexionar si tomamos en cuenta que ha abarcado nuevos países en su producción como Colombia y Venezuela; no obstante, su producción e integración a la industria musical y a la escena internacional se ha hecho desde Estados Unidos, principalmente, desde Nueva York.

Salsa signifies a sense of Latin identity through instrumentation and musicians performance. Thus, the embodiment of salsa is proposed as a way of theorizing about how body and music are articulated to communicate a particular Latin cultural identity in salsa music clubs¹⁵.

La salsa es un elemento de la identidad latinoamericana, y eso es algo de difícil discusión, basta ver la procedencia de músicos y bailarines,

¹⁴ Moore, Robin. The commercial rumba: Afro-Cuban arts as international popular culture. En: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 16, No. 2 (1995): 167.

¹⁵ Patria Román-velázquez. The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments and the Performance of a Latin Style and Identity. En: *Popular Music*, Vol. 18, No. 1 (Jan., 1999), pp. 115-131, p. 116.

así como el dominio del baile entre el común de la población para notarlo. No obstante, esta música solo pudo alcanzar el reconocimiento internacional como tal, y pudo obtener las oportunidades de desarrollarse en la escena neoyorquina.

La apertura cultural y el abandono de la idea de hegemonía norteamericana de la que nos habla Ángel Quintero puede ayudarnos a entender cómo esto se hizo posible a raíz del discurso del multiculturalismo, y de la aceptación de una heterogeneidad en la cultura norteamericana. Sin embargo, es pertinente preguntarse por qué, siendo esta una música que denunciaba la marginalidad y que buscaba crear una identificación y una unidad en Latinoamérica, con fuertes raíces en Cuba, Estados Unidos, en plena Guerra Fría, lo que hace es impulsarla, y no detenerla. Probablemente, la respuesta está asociada con el gran capital en juego de la industria musical, y con el hecho de que si esta manifestación cultural se iba a dar, sería mejor que fuera en su territorio, donde pudiera controlarla, y no lejos de allí, donde pudiera volverse un problema para la gran potencia.

Por lo demás, constatamos que la salsa fue el producto de un proceso histórico que comenzó con la fusión de músicas caribeñas con los nuevos sonidos norteamericanos, como el pop y el jazz, a raíz de la migración incentivada por la Revolución Cubana. De allí, saldrían tendencias como el Boogaló. No obstante, logra constituirse como salsa, en la década de los años 70, en la medida en que puede alejarse de la cultura estadounidense, y busca sus raíces caribeñas musical e ideológicamente. Los inicios de esto estuvieron marcados por autores como Joe Cuba, Ray Barreto, Pete Rodríguez y Eddie Palmieri, quienes, posteriormente, sentirían

la necesidad de abandonar la industria de Pancho Cristal, para pasar a la industria de la Fania, empresa que con sus All Stars, como Héctor Lavoe, Willie Colón, Cheo Feliciano, Jhonny Pacheco, Richie Ray, Tito puente, entre otros, construirían el gran imperio de la salsa en las décadas posteriores, pero ya con las tendencias mencionadas hacia la cultura caribeña.

BIBLIOGRAFÍA

- Boggs, Vernon W. *Salsiology: Afro-Cuban music and the evolution of Salsa in New York City*. Santa Barbara: Praeger, 1992.
- Dávila, Virgilio. "Nostalgia". 1864-1943. *Casa Seva. Casa digital del escritor Luis López Nieves* <<http://ciudad-seva.com/texto/nostalgia-3/>>.
- Moore, Robin. The Commercial Rumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture. En: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 16, No. 2 (1995): 165-198.
- Pagano, Cesar. "La temática de la salsa". *La Canción Popular* (Ponce) 10 1995: 59-62.
- Quintero-Rivera, Ángel G. y Leddy, George. "Cultural Struggles for Hegemony: Salsa, Migration, and Globalization". En: *Latin American Perspectives*, Vol. 38: N° 2 (2011): 58-70.
- Quintero-Rivera, Ángel G. y Márquez, Roberto. "Migration and worldview in salsa music". En: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 24: N° 2 (2003): 210-232.
- Rockwell, John. *All-American Music: composition in the late twentieth century*. New York: Vintage Books, 1984.
- Román-Velázquez, Patria. The embodiment of Salsa: musicians, instruments and the performance of a Latin style and identity. *Popular Music*, Vol. 18: No. 1 (1999): 115-131.
- Rondón, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Arte, 1980.
- Rodríguez, Pete. "3&1", compuesta por Pete Rodríguez & Tony Pabón. *I Like It Like That*. 1966. LP.
- Ray, Richie y Cruz, Bobby. "3 and 1 Mozambique", compuesta por Richie Ray & Bobby Cruz. *Jala jala y boogaloo*. Vol. I. 1967. LP.
- Ray, Richie y Cruz, Bobby. "Adasa", compuesta por Richie Ray & Bobby Cruz. *Los durísimos – The Strong Ones (salsa y control)*. 1968. LP.
- Ray, Richie y Cruz, Bobby. "Agallú", compuesta por Richie Ray & Bobby Cruz. *Los durísimos – The Strong Ones (salsa y control)*. 1968. LP.
- Ray, Richie y Cruz, Bobby. "Agúzate", compuesta por Richi Ray & Bobby Cruz. *Agúzate*. 1972. LP.
- Ray, Richie y Cruz, Bobby. "Amparo Arrebató", compuesta por Richie Ray & Bbby Cruz. *Agúzate*. 1972. LP.
- Ray, Richie y Cruz, Bobby. "Cabo E", compuesta por Richie Ray & Bobby Cruz. *Jala jala y boogaloo*. Vol. I. 1967. LP.
- Colón, Willie y Lavoe, Héctor. "Calle luna, calle sol", compuesta por Willie Colón. *Lo mato si no compra este LP*. 1973. LP.
- Rodríguez, Pete. "Catalina la O", compuesta por Johnny Ortiz. *Este negro sí es sabroso*. 1976. LP.*
- Ray, Richie y Cruz, Bobby. "Comején", compuesta por Richie Ray & Bobby Cruz. *Chiviriquitón Comején*. 1975. LP.
- Sonora Ponceña. "Fuego en el 23", compuesta por Lucía Martínez. *Fuego en el 23!*. 1969. LP.
- Lavoe, Hector. "Juanito Alimaña", compuesta por Tite Curet Alonso. *Vigilante*. 1983. LP.
- Palmieri, Eddie. "Justicia", compuesta por Eddie Palmieri. *Justicia*. 1969. LP.

Ray, Richie y Cruz, Bobby. "Lo atará la Arache", compuesta por Richie Ray & Bobby Cruz. *Jala jala y boogaloo*. Vol. I. 1967. LP.

Rodríguez, Pete. "Micaela", compuesta por Manny Rodríguez & Tony Pabón. *I Like It Like That*. 1966. LP.

Betancourt, Justo. "Pa' bravo yo", compuesta por Ismael. *Pa' bravo yo*. 1972. LP.

Ray, Richie y Cruz, Bobby. "Pancho Cristal", compuesta por Richie Ray & Bobby Cruz. *Los durísimos – The Strong Ones (salsa y control)*. 1968. LP.

Colón, Willie y Blades, Rubén. "Pedro Navaja", compuesta por Rubén Blades. Siembra. 1978. LP.

Lavoe, Hector. "Rompe Saragüey", compuesta por Virgilio González. *La voz*. 1975. LP.

Lavoe, Hector. "Sóngorocosongo", compuesta por Eliseo Negret & Nicolás Guillén. *Comedia*. 1978. LP.

Cruz, Celia. "Tengo el iddé", compuesta por Tite Curet Alonso. *Celia y Johnny*. 1974. LP.

Ray, Richie y Cruz, Bobby. "Yo soy Babalú", compuesta por Richie Ray & Bobby Cruz. *Los durísimos – The Strong Ones (salsa y control)*. 1968. LP.