

Capítulo 1

“En el Caribe antes del verbo fue el tambor,
el ritmo y el movimiento.”
Ángel Quintero Rivera

El estudio de la salsa

El epígrafe de Ángel Quintero Rivera muestra una de las aproximaciones conceptuales más destacadas de la música del Caribe, allí se ubica el estudio de la música salsa. Antes de surgir esta música en Nueva York, en las décadas de 1960 y 1970, en el Caribe hispánico ya se había formado la tradición que le dio la base y la configuración musical al ritmo que, posteriormente, evolucionó y se designó como salsa. Los aspectos fundamentales de esta música, como lo señala Quintero Rivera, son el ritmo y el movimiento. Sin embargo, en la música del Caribe que antecede a la salsa, que aquí llamaré presalsa, no solo se dio el ritmo y el baile, existió también una tradición verbal que configuró y completó la música; esta tradición es el objeto de estudio de este libro.

1.1 De la presalsa a la salsa: antecedentes y conformación de un estilo musical

Si bien el ritmo y el baile son fundamentales en las músicas de todo el Caribe, para el caso del hispánico, la parte verbal es también fundamental, allí se configura la poética de esta música. Lo verbal en la música de esta región constituye la parte literaria. Las letras que se producen con la música tienen una forma estética literaria que invita a analizar su formación poética. La poética de la salsa se entiende como la forma literaria en la que se componen las canciones en dos sentidos: por un lado, el tipo de escritura, la métrica de los versos, la rima y el origen de estas formas literarias; por otro, la conformación lírica o narrativa, esto último genera canciones como relatos o poemas. La salsa es un baile, es una música, pero también es literatura, se vale de la expresión verbal literaria para ejecutar la canción, que es fundamental en esta música, además, de los géneros que la antecedieron y de los que se forma como un estilo musical popular. Pero para entender los elementos que conforman la poética de la salsa, es importante hacer un recorrido primero por su definición, su origen y su influencia en la cultura popular.

La aplicación de la palabra salsa a la música proviene semánticamente de lo que se combina con diferentes elementos. Salsa es la mezcla de ritmos de la música puertorriqueña, cubana, el jazz y el rock cuando surgió en Nueva York y, posteriormente, con otros ritmos de países del Caribe hispánico. La música de Cuba y Puerto Rico en Nueva York se afecta por los instrumentos de metal del jazz y por los cambios de ritmo presentes en el rock que se cruzan en el mismo territorio. Respecto al origen de la salsa, señala Lise Waxer: “Salsa developed in the Latino barrios of New York city during the 1960s and ’70s. Based largely on Cuban forms of the 1930s, ’40s and ’50s, salsa also incorporated Puerto Rican elements and influences from North American jazz and rock” (“Situating Salsa” 4). La salsa se asocia a la vida de los hispanos en Nueva York donde varios migrantes de diferentes nacionalidades del Caribe se encuentran y de dicho encuentro surge la música. El encuentro se da en cuanto a las tradiciones musicales que traen los migrantes y de esa fusión nace la salsa. El

origen semántico de la salsa también aplica para la mezcla y combinación de todos los migrantes que, hablando un mismo idioma, fusionan las músicas de sus países de origen.

Respecto a la génesis de la palabra, para aludir a esta música, hay un amplio debate. Lise Waxer sostiene que el origen de la palabra salsa proviene de la canción de Ignacio Piñero de 1933: “Échale salsita” (“Situating Salsa” 4). En el mismo sentido, otros musicólogos como Isabelle Leymarie (4), Charlie Gerard y Marty Sheller (3) señalan que la canción de Piñero es el origen de la palabra salsa y que aplica a este estilo musical. Charlie Gerard y Marty Sheller coinciden con este planteamiento y lo proponen en los siguientes términos:

Salsa was not the name of a Dance rhythm or of a musical genre before this time. It had been used in a musical context before however. Songwriter Ignacio Piñero (1889-1969) wrote a song entitled “Échale salsita” in the 1920s. In addition, the term was used by dancers to urge the musicians to add more indigenous spice to the music, in reference to the spicy sauces used in Latin cooking. (3)

La palabra salsa, por su origen culinario¹, mantuvo una amplia connotación en la semántica de los migrantes hispanos en Nueva York. Los migrantes llevaban la música y la comida de su tierra natal, entre otras expresiones que se arraigaron en su ser. La salsa como música es un ejemplo de esta mixtura cultural. Sin embargo, el auge de esta música adquiere posteriormente una visión comercial y mercantilista. Así lo señala el musicólogo Robin Moore para quien la salsa es una variación de la música cubana que se empezó a comercializar en Nueva York desde 1960 (“Salsa and Socialism” 58). El mismo autor reconoce que el término dentro de Cuba no tuvo reconocimiento temprano, sino que, recién, en la década de 1980, empieza a tener resonancia en la isla gracias al surgimiento de un ritmo llamado timba, que sonaba muy parecido a la música que hacían los migrantes hispanos desde 1960 en Nueva York. De esta manera,

¹ Salsa en el *Diccionario de Lengua Española* es definido en su primera acepción como: “Composición o mezcla de varias sustancias comestibles desleídas, que se hace para aderezar o condimentar la comida”.

lo que se hizo en Nueva York, según Moore, fue una amplia comercialización de la música cubana a la que se denominó, de manera imprecisa, como salsa, por correlación con el sentido culinario del término. Esta industria tuvo un gran auge gracias a lo que Ángel Quintero Rivera denomina “reproducción mecánica de la música” (*Salsa, sabor y control* 74-75). Sheenagh Pietrobruno indica que lo que se llama salsa llegó a comienzos del siglo XX desde Cuba a los Estados Unidos y allí se fue formando como un ritmo de ascendencia cubana (31). El escritor cubano Leonardo Padura en la entrevista que hizo a Mario Bauzá, uno de los músicos cubanos que migró a Nueva York e hizo parte del surgimiento del jazz latino, indica que el músico y otros, entre ellos Tito Puente, se resistían a la denominación salsa porque para ellos era música cubana lo que se hacía y no merecía ese apelativo tan impreciso (*Los rostros de la salsa* 40). El término salsa, así, sin ningún apelativo más, tardó en ser aceptado para denominar la música que integraba diversos ritmos del Caribe hispánico. Lo anterior deja ver la visión “cubanocentrista” de la historia de la salsa, como la llama Ángel Quintero Rivera, que presume que la salsa proviene exclusivamente de la música cubana, especialmente del son (*Salsa, sabor y control* 15-16). Si bien la música cubana es un importante punto de partida en la formación de este estilo musical, la música puertorriqueña tiene una evolución semejante y aporta elementos fundamentales al desarrollo de la salsa, como la formación del estilo poético de las canciones, la improvisación en la música y en el canto y la presencia de la síncopa desde los tambores de la bomba y la plena.

Desde otra orilla, César Miguel Rondón, en uno de los libros más citados por quienes hasta el momento han investigado la salsa, señala que el término fue utilizado por primera vez en Venezuela por la orquesta “Federico y su combo” quienes publicaron un álbum en 1966 titulado “Llegó la salsa” (33). De la misma manera, señala el escritor venezolano, que en Caracas el “disc-jockey Phidias Danilo Escalona” había popularizado el término salsa en un programa de radio llamado: “La hora del sabor, la salsa y el bembé”. Lo anterior, lo que demuestra es que el término, de una manera u otra, ya se había extendido a

otros lugares donde se escuchaba la música hispano caribeña producida en Nueva York.

La salsa como estilo musical, al mezclar los ritmos de la presalsa, no se define como un género musical, más bien, corresponde a lo que Marisol Berríos-Miranda denomina “un estilo de interpretación” (24). Al respecto, también expresa Ángel Quintero Rivera que la salsa no es un género musical, sino que “es una manera de hacer música, no es una forma musical, o ritmo particular, o género específico, tiene una apertura dialogante, si se entiende por esto la capacidad de ser afectada y enriquecida por otras formas” (*¡Salsa, sabor y control!* 88). La apertura dialogante es lo que llama la atención de Lise Waxer cuando habla de la extensión de la salsa hacia Tokyo y Dakar (“Situating Salsa” 3). La musicóloga canadiense se refiere a la vinculación de otros ritmos de otras culturas con la salsa. En el caso citado trata de la Orquesta de la Luz de Japón y del auge de la salsa en Senegal, en la década de 1990. La apertura de la salsa permite que se vinculen diversos ritmos como la mezcla que hace la orquesta Salsa Celtica entre música irlandesa y escocesa con la salsa. La idea de apertura y de diálogo también la reivindica Shushei Hosokawa para quien la salsa logra un proceso de globalización y destaca en ese proceso la mencionada orquesta japonesa (509-534). Si bien, la combinación de diversos sonidos provenientes de diversas culturas no es propio solo de la salsa, sí es importante destacar que este ritmo musical ha explotado la posibilidad de vincular elementos sonoros y culturales provenientes de diferentes lugares; por ejemplo, ha recurrido a la música y a su difusión popular para denunciar la esclavitud como sucede en las canciones de Joe Arroyo o de Ismael Rivera.

En términos musicológicos, la clave es la que sostiene el principio fundador de la salsa ya que permite organizar una nueva manera de expresión musical con unas connotaciones particulares, fundadas en la polirritmia y la síncopa. Bajo la clave, se organiza la intervención de los demás instrumentos y las entradas de las voces cuando se trata de canciones. La forma dirigida de la clave 3-2 o el reverso 2-3, determina la guía por la que se crea esta música. Aunque la clave es un instrumento de percusión, al definir la salsa es importante mostrar que

la ejecución de la clave ayuda a ordenar la puesta en forma de la música como se observa en las figuras 1 y 2.



Figura # 1. Clave de *son* en posición 3-2.



Figura # 2. Clave de *son* en posición 2-3 (Espinoza Agurto 40).

Con esto, se habla básicamente que lo que funda estos ritmos son los cambios arbitrarios del tiempo de la obra musical. La clave integra los ritmos de Cuba y Puerto Rico que fundan la salsa. Mediante la síncopa se incorporan, de manera diversa, los ritmos que llevaban los migrantes de estos países a Nueva York.

Para el estudio de la salsa hay que tener en cuenta dos periodos principales: las décadas de 1930 a 1950 y las de 1960 y 1970. El primer periodo corresponde a los años anteriores cuando se desarrolló el son, el changüí, el danzón, la rumba, el punto, la bomba, la plena y el seis y, el segundo, al surgimiento de este estilo musical en Nueva York. Ángel Quintero Rivera llama salsa a lo que surge en las décadas de 1960 y 1970 y presalsa al periodo anterior (*Salsa, sabor y control* 171). En este libro estudio las dos épocas, es decir, la presalsa y la salsa. Las músicas cubanas y puertorriqueñas que fundaron la salsa, que se integran para formar un sonido heterogéneo, lograron convertirse en músicas muy importantes en los países insulares del Caribe hispánico².

Ahora bien, haciendo tránsito a lo literario en la salsa y la presalsa, luego de haber definido los principales planteamientos en torno a esta música, quiero proponer las cinco categorías de análisis que posteriormente explicaré: la décima espinela, las jitanjáforas, la canción salsa relato, la canción salsa poema

y la canción salsa jitanjáfora. Estas categorías son las que establecen la poética de la salsa, o para plantearlo, en otros términos, la definición literaria de la salsa y la presalsa. La jitanjáfora como categoría se diferencia de la canción salsa jitanjáfora. La primera es la aparición de los sonidos de las lenguas bantús de África Occidental que quedaron como meros sonidos en la cultura popular y de ahí pasaron a la música presalsa, la segunda, es una forma de composición de la canción en la salsa.

Con excepción del danzón, los ritmos cubanos y puertorriqueños tenían letra incorporada a la pieza musical. La expresión verbal de los ritmos del Caribe hispánico hace parte fundamental de la música y lo heredó la salsa, ya que no solo recoge la forma musical sino, también, la tradición literaria. Por esto, la relación entre la salsa y la literatura evidencia la tradición poética hispánica que penetra en la música popular y las letras de las canciones como una prolongación de esta tradición. La décima, primera categoría de análisis, presente en las canciones del Caribe hispánico se conformó en la presalsa, que luego afecta las letras de la salsa y las improvisaciones en los soneos, que corresponde a la improvisación de los cantantes, especialmente en los conciertos. La décima espinela se ha denominado a la composición compuesta por diez versos con la estructura de la rima “abbaaccddc”. De la misma manera, los versos de ocho sílabas son los más frecuentes en esta tradición y llegan a la salsa por influencia también de las redondillas que son versos octosílabos en cuarteta donde rima el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero.

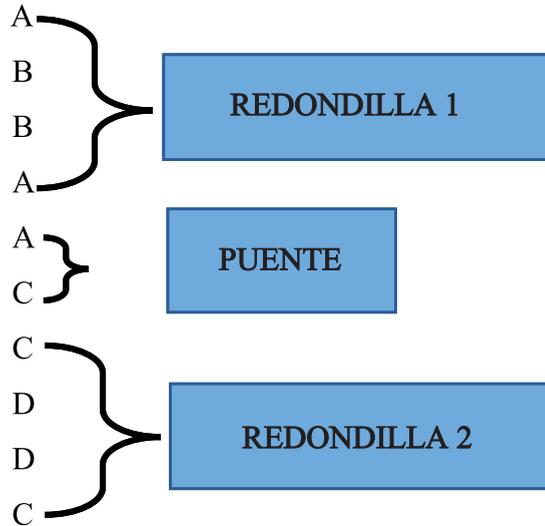


Figura # 3. Esquema de la décima (Fuente propia)

El desarrollo de la décima en las letras de las canciones aparece, principalmente, en el changüí, el punto, la rumba y el seis. En el son, la bomba y la plena surgen otras maneras de componer, pero en su mayoría están afectadas por el verso octosílabo. Luego, tanto la décima como el verso octosílabo se representaban en la tradición oral y en la música popular cubana y puertorriqueña. Al hablar de la influencia de la décima en la salsa, se habla de la permanencia de uno de los modos de transculturación más relevantes de la cultura hispanoamericana, ya que se vuelve la forma más importante de la música vocal que evoluciona hasta la salsa y que proviene de la poesía del Siglo de Oro español. Al respecto afirma Trapero:

Aparte de los antecedentes que de la décima puedan buscarse en la poesía primitiva española, es de sobra conocido que su creador fue el poeta rondeño Vicente Espinel, quien la utilizó reiteradamente en sus *Diversas Rimas*, publicadas en 1591. Pero la fama de su creador y de la propia estrofa se debe en gran medida al elogio inmediato que de ellos –del autor y de la estrofa– hizo Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, dándole el nombre de “espínela”:

Pues de Espinel es justo que se llame
y que su nombre eternamente aclamen. (48-49)

Trapero desconoce el debate en torno a los orígenes de la décima. Antes que la usara Espinel había sido usada por Juan de Mal Lara en 1571, en *Mística pasionaria*. Desconoce también, el experto investigador canario, que poetas del siglo XVI como el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Juan de la Encina, Gómez Manrique, Torres Naharro, habían usado la décima antes (Hernández Menéndez y González López 5). La décima es una forma poética muy debatible, sin embargo, el hecho que Lope de Vega hubiera concedido la originalidad de las décimas a Espinel es lo que ha hecho famoso este pasaje de la historia de la poesía hispanoamericana. Las *Diversas rimas* de Vicente Espinel, con privilegio del rey y tasa de 1591 y aprobación por Alonso de Ercilla de 1587, como dan cuenta los preliminares de la obra, son una mezcla de diversos estilos desde el soneto, la canción, la égloga, las redondillas y, por supuesto, las décimas (3-29). Desde las primeras redondillas se nota en la obra cierta experimentación, ya que era la continuación de la variedad de estilos que se incluyen allí.

Como complemento a las décimas en las canciones de salsa y presalsa se dan las jitanjáforas, segunda categoría de análisis, que fueron una forma poética que afectó la música, pero también la poesía del Caribe hispánico. En la primera mitad de la década de 1950, la jitanjáfora, en la poesía hispanoamericana, influenció cambios en las formas poéticas y fue un ejemplo de una estética más abierta, separada de la rigurosidad ortodoxa de la métrica y estilística española, heredadas de la colonia. Luis Palés Matos, en Puerto Rico, y Nicolás Guillén, en Cuba, renuevan la poesía hispanoamericana incluyendo algo que ya llevaba muchos años, desde el siglo XIX, en la música del Caribe. Al incluir los sonidos que quedaron como rezagos de las lenguas del África occidental, especialmente de las lenguas bantú, que hablaban los afrodescendientes del Caribe, y juntarlos con el español, explotaron otra posibilidad poética y le dieron voz a los sonidos que antes reclamaban ser cantados. Los sonidos, muchas veces intraducibles, entraban al uso poético por influencia de la tradición oral y la música, no perduraban como un sistema, sino como una mera traza fónica que cumplía una función musical en el poema. A estas construcciones las llamó Alfonso Reyes jitanjáforas. Al respecto señala el Diccionario de la Real Academia de la lengua:

...*jitanjáfora*, última palabra del tercer verso de un poema repleto de voces sin significado, pero de gran sonoridad, que compuso en 1929 el poeta cubano M. Brull³ y de la que se valió el humanista mexicano A. Reyes, 1889-1959, para designar este tipo de enunciados... Texto carente de sentido cuyo valor estético se basa en la sonoridad y en el poder evocador de las palabras, reales o inventadas, que lo componen. (Real Academia de la Lengua Española)

El término puede entenderse como *jitanjáforas* “puras o candorosas” y *jitanjáforas* “impuras o maliciosas”. Las primeras no tienen un significado real en un sistema lingüístico, ya que son aliteraciones arbitrarias con una función fónica exclusivamente; por otro lado, las segundas, están hechas de combinaciones de palabras existentes en una lengua, pero que se mezclan sin ningún sentido, también tienen el uso de la función fónica como aliteración (Vitier 321). El poema de donde Reyes toma el concepto de “*jitanjáfora*” está compuesto de impuras o maliciosas (Ribera Ruiz de Vergara 203). Guillén y Palés Matos contribuyen a la evolución de la poesía hispanoamericana que estaba apegada, por un lado, a las formas del pasado; y, por otra, al modernismo imperante que se proponía como la forma última de la poesía hispanoamericana. Insertando las *jitanjáforas* en la poesía hispanoamericana generaron una variación de las formas tradicionales y lograron dialogar con lo establecido para abrir la poesía en español del Caribe a otras posibilidades. Al respecto señala Nancy Morejón, refiriéndose a la obra de Nicolás Guillén, *Motivos de son* (1930), pero que también aplicaría a *Tuntún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos:

3 Este es el poema:
Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alifera
alveola jitanjáfora
liris salumba salífera

Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
zumbra ulalindre calandra. (Brull 32)

Más que el hallazgo o la selección de un lenguaje, de un habla popular, *Motivos de son* supone el aniquilamiento de toda una parafernalia verbal del modernismo y sus secuelas. Todo ello con vistas a superar enteramente aquello que la expresión modernista había consumado, y agotado, y que las intencionadas vanguardistas habían esbozado sin lograrlo. (10)

El aporte de *Motivos de son* así como el de *Tuntún de pasa y grifería* consiste en proponer un estilo complementario a lo establecido en la poesía en lengua española. Los dos poetas del Caribe no riñen con la lengua instaurada en la que se habla y se escribe, la complementan con el elemento africano que ya estaba insertado en la vida cotidiana, en la música y en la historia de Hispanoamérica. Guillén y Palés Matos hacen un cambio en la manera de escribir ya que involucran los sonidos rezagados de las lenguas bantú africanas, que se hablaron en América pero que no se conservaron, solo quedaba usar los sonidos que rezagados en la tradición oral e insertarlos en la poesía.

La rumba, el son y el changüí en Cuba y la plena en Puerto Rico habían incorporado en los textos cantados, desde el siglo XIX, formas lingüísticas basadas en lo fónico, eran parte fundamental del proceso de transculturación⁴ que se daba en el siglo XIX con la consolidación de lo criollo. La música popular se había anticipado a lo que hace la poesía a comienzos del siglo XX, porque el espíritu “letrado” desechaba formas no canónicas y mucho más si venían de la cultura popular. El aporte, aunque tardío si se compara con la música, que hacen Guillén y Palés Matos, genera una variación en la poesía hispanoamericana superando las tradiciones colonial y modernista.

La tercera categoría de análisis, en este estudio, que acompaña a las décimas y las jitanjáforas, es la definición de relato y poema. Para explicar la cuestión, quiero recurrir a la afirmación que hace Boris Eichenbaum:

La relación entre la narración literaria y el relato oral adquiere importancia fundamental. La prosa literaria ha utilizado extensamente las posibilidades de

4 Este concepto lo defino en la siguiente sección de este capítulo.

la tradición escrita y ha creado formas, impensables fuera del marco de esta tradición. La poesía está siempre más o menos destinada a ser hablada; puede vivir fuera del manuscrito, del libro, mientras que la mayor parte de las formas de los géneros prosaicos se encuentran completamente aislados del habla y tienen un estilo propio del lenguaje escrito. (párr. 3)

Como se observa, se ha asociado tradicionalmente la prosa, en la que se incluye el relato a la escritura, y la poesía a lo oral. Esta diferencia ha aplicado perfectamente para lo que canónicamente se ha llamado cuento y poema. La conversión que propongo consiste en entender que, por vía de la oralidad, la expresión verbal de las tradiciones hispanocaribeñas llegan a la música y se pueden encontrar canciones que contienen los elementos del tradicional poema y, otras, con elementos del tradicional relato.

La música popular cantada es el resultado de la tradición oral que funda formas que evolucionan y constituyen los diferentes ritmos musicales, en este caso, los ritmos que contribuyen a la conformación de la presalsa y la salsa. Respecto a la oralidad, señala Walter Ong que: “The impression grew that, apart from the oration (governed by written rhetorical rules), oral art forms were essentially unskillful and not worth serious study” (10). Esta referencia permite repensar los ritmos del Caribe para ser estudiados desde lo literario en relación con la música popular que se enriquece desde la tradición oral. La relación de la oralidad y la literatura permite entender la evolución de ritmos como la plena, el punto cubano y el seis puertorriqueño como antecedentes de la salsa de Nueva York, a la cual le transfiere, gracias a la migración masiva de puertorriqueños, el espíritu de la improvisación y los estribillos que conformaron las letras de la salsa. Recursos que se enmarcan en los conceptos de relato y poema, pero que se explican gracias a la oralidad. Los ritmos del Caribe reúnen un vasto repertorio de variaciones poéticas que cuentan la vida cotidiana, por eso, la salsa se convierte en una cronista de las diversas situaciones de la vida en Nueva York, la ciudad a donde mayoritariamente migraron los puertorriqueños. Estas crónicas cantadas corresponden a historias de la vida cotidiana que se transmiten de la misma manera como se han transmitido otras tradiciones literarias, por la vía de la oralidad. La relación salsa y literatura comprende la

revisión de la tradición oral en la que se forman los versos en octosílabos y décimas que afectaron la presalsa y la salsa conformando partes completas de canciones, estribillos e improvisaciones.

1.2 Antecedentes en el estudio sobre la música salsa

El estudio sobre la salsa se inició con el artículo “Problems of Salsa Research” de Joseph Blum, publicado en 1978 (Berríos-Miranda 25). Apunta Blum: “Upon discovery the inadequacy of the existing literature concerning ‘Salsa,’ I attempted to find out why such an immensely popular ‘ethnic’ music had been so thoroughly ignored by ethnomusicologists” (citado en. Berríos-Miranda 137). Desde la publicación de este artículo, los trabajos que más se han destacado en el estudio sobre la salsa han sido los etnomusicológicos. Al ser el énfasis lo etnomusicológico, los elementos literarios de la salsa y la presalsa no han sido tenidos en cuenta de manera sustantiva. Si se observa la revisión señalada antes, los que definen la salsa, la estudian y han proporcionado los principales planteamientos han sido etnomusicólogos. Esto se debe al auge de la etnomusicología en los Estados Unidos, dado la participación de diversas comunidades en la construcción de la cultura estadounidense, su diversidad y por ende la manifestación de esta diversidad en la música generó un espectro amplio de investigación. La etnomusicología según la definición de Jeff Todd Titon se entiende como “the study of people making music” (177). La salsa llamó la atención de los etnomusicólogos estadounidenses porque los hispanos eran y son una comunidad representativa en este país y su música se difundió, así como se ha difundido su cultura en general. La música que hacía la gente hispana, en 1960 y 1970, era la salsa.

Mi interés por el aspecto literario de la salsa surge por la necesidad de entender cómo esta representa la construcción de la música popular de habitantes hispanocaribeños en los Estados Unidos y cómo esta música transmite rasgos específicos de un grupo de ciudadanos nuevos que se incorporaron a la ciudad de Nueva York. La presencia de la salsa allí, despertó el interés de los músicos locales y de los etnomusicólogos, principalmente, con ellos se puede entender

el rastreo de una música proveniente del Caribe hispánico que se desarrolla en el seno de una de las urbes más importantes del mundo.

Dentro de los postulados de los etnomusicólogos y académicos que estudian la salsa es importante destacar el trabajo *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures* de Frances Aparicio. En este, la autora analiza el cuento de Ana Lydia Vega “Letra para salsa y tres soneos por encargo” en el que, mediante un diagnóstico de la vida cotidiana, el cuento desarticula la supuesta superioridad del hombre sobre la mujer en el momento del coqueteo. Tanto el cuento como el análisis que hace Aparicio se da como confrontación a las canciones de la música popular puertorriqueña en la que se expresaba una visión de la mujer sometida al hombre. En el mismo sentido, estudia el cuento “Cuando las mujeres aman a los hombres” de la escritora Rosario Ferré, ya que está basado en una canción de plena puertorriqueña con el mismo nombre que alude a lo femenino como lo malo y lo pecaminoso (Aparicio 45-61). Canciones como “Mamita llegó el obispo” o “Cortaron a Helena”, como lo indica la autora, son ejemplos de la tradición oral literaria que irradió también a la salsa. El libro de Aparicio, además de la crítica que hace a la expresión de la dominación masculina mediante las canciones que se había implantado en la música popular puertorriqueña, es importante para los intereses de este libro porque desde el estudio de la tradición puertorriqueña de la danza, la bomba y la plena que desembocan en la salsa, señala que, en las canciones de la música puertorriqueña, la décima y las jitanjáforas son elementos constitutivos de la tradición que luego viaja a Nueva York. Aparicio estudia lo ideológico, pero también lo formal, que alude a la manera en que se componen las canciones. De ahí he extraído la importancia de la décima y las jitanjáforas para el estudio de la salsa y la presalsa.

En el mismo sentido, Ángel Quintero Rivera aborda los soneos y las descargas como elementos esenciales de la salsa. Los soneos provienen de la influencia del seis puertorriqueño y el punto cubano (311-363). Complementando lo que estudia Aparicio, Quintero Rivera señala que la décima afecta la improvisación de los cantantes. Este autor llama “El palo pueblo”, a las tradiciones campesinas

que generaron las letras de la salsa y menciona el son, especialmente el “Son de la loma” que en sus formas iniciales transforma, en los sonidos de instrumentos de cuerda, los ritmos africanos y de allí se componen letras de canciones que hacen popular un estilo musical que desemboca en la salsa (87-104). Completando la definición sobre la música del Caribe hispano, Quintero Rivera llama “Maestra vida” a la expresión de la música que recoge la tradición cubana y puertorriqueña. Literariamente, existe una manera de expresión también genuina y madura que expresa una visión crítica del mundo que le sociólogo puertorriqueño señala en la obra de Rubén Blades; quien, según indica, se destaca por la composición de la canción crónica mediante la cual narra situaciones de la vida cotidiana, pero también de la historia y la política de América Latina (Quintero Rivera 182-189). Con Blades la salsa alcanza, en términos literarios, un estado superior en el que adquiere una estética propia en términos musicales y literarios, que no solo es popular, sino que afecta la visión de mundo que transmite su música y que genera una ideología a partir de la música. El estado superior de la salsa, que según Quintero Rivera se llama “La maestra vida”, alude al título del álbum de Rubén Blades de 1980.

Desde otro punto de vista, dentro de la misma reflexión de la salsa como un producto cultural pulido y elaborado a través de varias generaciones, Leonardo Padura denomina “salsa con conciencia” a la consolidación de la salsa en términos literarios (*Los rostros de la salsa* 11-26). Andrés Espinoza Agurto, siguiendo el concepto de “salsa con conciencia”, desde un estudio etnomusicológico, analiza las obras de Catalino Curet Alonso y Rubén Blades (130-161). Señala que estos dos compositores son el culmen de la “salsa consciente” en el que la letra de la canción tiene un nivel literario superior y, a la vez, representa estéticamente una visión ideológica de la cultura del Caribe hispano. La música, en este sentido, representa el pensamiento crítico y la reflexión social sobre América Latina. Se pasa de una música de divertimento a la salsa como un artefacto que construye pensamiento y crítica social e ideológica. La salsa consciente es, para Espinoza Agurto, una clase de música que trasciende y deja de ser un fenómeno meramente étnico, es decir, de los hispanos de Nueva York, y se convierte en un fenómeno en el que se incluyen

otros elementos de otras culturas y otros grupos sociales (75-76). De ahí, la importancia que tienen las canciones compuestas por Catalino Curet y Rubén Blades. El estudio que hace de las canciones se basa en un análisis exegético de las letras y el correspondiente análisis de la composición musical.

Los trabajos de Frances Aparicio, Ángel Quintero Rivera y Andrés Espinoza Agurto son los únicos que tocan elementos importantes para pensar la salsa en términos literarios; sin embargo, ninguno de ellos amplía ni estudia el origen de esa estructura poética que forma las letras de las canciones. El trabajo de Aparicio queda restringido a una reivindicación del rol femenino en la salsa, el de Quintero Rivera a la definición de la salsa como un fenómeno de integración del Caribe y el de Espinoza Agurto como aproximación desde lo étnico a las clases sociales en las letras de las canciones de la salsa. Al no existir un referente puntual que amplíe y estudie el origen de las canciones de la salsa desde la estructura formal y estilística, en términos literarios, este estudio propone entender cómo las letras de las canciones de la salsa fueron madurando desde modelos poéticos establecidos, desde la tradición literaria hispánica hasta piezas importantes de la música creadas en su propio estilo de verbalización literaria.

Si bien, en la bibliografía revisada hay menciones a la décima y las jitanjáforas como recursos poéticos de las que surgen las letras de las canciones de la presalsa y la salsa, no hay un desarrollo de esta idea ni tampoco se muestra la forma en que la poesía hispánica se vuelca sobre la música popular. Por otro lado, tampoco se encuentra la explicación de por qué las jitanjáforas se transforman en sonidos con sentido en las letras de la salsa. El estudio de la décima como recurso poético de la música del Caribe hispánico sí tiene un estudio amplio, especialmente en cuanto a su presencia en el punto y la rumba en Cuba (Pasmanick 252-277; Rodríguez y Gómez García 40-79). Pero este mismo estudio aplicado a la salsa aún no se ha hecho.

El estudio de las letras de la salsa, desde el punto de vista ideológico, etnomusicólogo y sociológico es importante, pero se ha desconocido el origen

de la tradición literaria que soporta la evolución y la consolidación de la verbalización literaria de la música. En las formas poéticas de la salsa, que equivale a su definición literaria⁵, los elementos formales que dan cuenta de la conformación las canciones van de la mano de la significación que construyen. Al hacer un análisis de la evolución de las letras de las canciones de la salsa, estas, luego, significan de un modo estético.

1.3 La definición cultural de la salsa y la presalsa

La música es el sonido humanamente organizado que puede ser reproducido de diferentes maneras y en diferentes públicos. La conformación de la música depende de las formas en que el ser humano evalúa el sonido y lo comparte con sus congéneres. Al producir música esta puede ser escuchada por muchas comunidades o puede ser demasiado local, restringiéndose como complemento de la vida diaria (Shuker 2-5). La música popular, por lo tanto, no se restringe a los fenómenos de consumo masivo, también se aplica a expresiones locales que en su localidad son universales porque hacen parte del sonido organizado, así nació la salsa y así se fue integrando a la vida de las comunidades donde se creaba.

La salsa es un gran ejemplo de transculturación, concepto acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz. Según el autor, quien estudia esta noción en el contexto de las Américas, esta hace referencia a un proceso por el que se producen ciertos tipos de cruces culturales, o yuxtaposiciones, entre elementos aportados por distintos agentes culturales (*Contrapunteo cubano* 254-255). La transculturación es una forma de trascendencia del contacto de formas culturales diversas y que se ejecuta de acuerdo con las circunstancias históricas en las que se mezclan. El estudio que acá propongo, focalizado en la expresión verbal puesta en las canciones y observadas como el elemento literario de esta música, contribuye a enriquecer el concepto de transculturación porque la salsa sintetiza la tradición española y la tradición del África occidental desde

5 Este concepto lo defino en la siguiente sección de este capítulo.

la música y, también, desde la tradición poética. La salsa es un fenómeno amplio que implica un concepto particular de cultura, de allí la importancia de describir la manera en la que la salsa hace parte de la cultura y cómo esta música se inserta en la cultura popular del Caribe hispánico y de los hispanos en Nueva York. Para esto, haré ahora una revisión de algunos conceptos de cultura que permitan hacer un rastreo teórico de lo que es la cultura y así poder entender la salsa como una manifestación de la cultura popular. De igual manera, es importante definir qué es la cultura popular y así entender por qué la salsa es un fenómeno de la cultura popular del Caribe hispánico.

La salsa recoge de la tradición poética española e hispanoamericana los elementos formales y estilísticos que contribuyen a su madurez musical. La salsa, también, como música popular, contribuye a conservar la tradición poética española e hispanoamericana mediante el uso de esas expresiones verbales transmitidas por la oralidad, a través de las décimas y las jitanjáforas. La presalsa, especialmente en la rumba, el punto y el seis, había conservado la décima como modelo de composición literaria. La salsa conserva esta tradición y la lleva a un nivel internacional, más allá de la cultura popular, para convertirla en una muestra cultural del mundo hispánico. La salsa es un producto cultural complejo con una madurez en cuanto a los recursos estilísticos del lenguaje, que ha evolucionado desde la tradición cubana y puertorriqueña, principalmente, asimismo, hereda las formas poéticas de composición que se desenvuelven en las letras de las canciones.

La salsa es una manifestación cultural y social que afecta las formas festivas del Caribe hispánico y su influencia en la ciudad de Nueva York, antes de la década de 1960, surge espontáneamente de las costumbres de las culturas del Caribe que la fundan; además, contiene una visión del arte musical y literario hispano-caribeño. Las letras de las canciones y los soneos, derivados de las formas de la poesía del Siglo de Oro, permiten entender que la tradición presente en la salsa está compuesta por un movimiento espontáneo que surge de la cotidianidad de la vida de los músicos, pero también de una forma de concepción y de entender el arte musical y literario propio de cada músico.

La salsa hace una propuesta estética musical y literaria, pero entendida como expresión de la vida práctica, genera, a la vez, la difusión de formas populares de concebir el mundo, la vida y el ser humano desde la visión común de cualquier aficionado. La forma compositiva y poética de la salsa nace de la cultura de lo popular y la barriada. Los ritmos fundacionales de la salsa, cuando emergieron en Cuba y Puerto Rico, se establecieron como formas cotidianas de participación comunitaria. Ritmos como el punto cubano y el seis puertorriqueño surgieron de prácticas cotidianas de los campesinos; jíbaros y guajiros, que ya eran una población mestiza que habitaba la ruralidad; y ritmos como la bomba, la rumba y la plena surgieron como prácticas cotidianas de afrodescendientes y habitantes urbanos a finales del siglo XIX, en Cuba y Puerto Rico (Quintero, *¡Salsa, sabor y control!* 164). Estas mismas prácticas se mezclaron y sintetizaron en la música que se consolidó en Nueva York en las décadas de 1960 y 1970. Los migrantes puertorriqueños y cubanos en esta ciudad estadounidense hicieron música como forma cotidiana de vivir, pero también como un ejercicio profesional que consolida, posteriormente, una de las músicas más populares del mundo hispánico. La salsa es una expresión cultural que nace como práctica de las comunidades de donde se origina, es un proceso que se consolida por la identidad que experimentan sus aficionados, es decir, las letras de esta música los afectan, y el contexto es el de ellos, lo entienden, de ahí la importancia de que sea cantada con letras que el común de los hispanoparlantes comparta.

La pretensión de este libro es teorizar la forma literaria de esta música, para eso es importante recurrir a las explicaciones que nos da la teoría cultural y así entender el fenómeno de la salsa que surge de la cultura popular. El concepto de cultura popular se opone al de alta cultura, de ahí deviene una complejidad que Raymond Williams presenta de la siguiente manera: “First, the received categories of broad cultural description – ‘aristocratic’ and ‘folk,’ ‘minority’ and ‘popular,’ ‘educated’ and ‘uneducated’ – have to be related, as social products, to social transformations which have outdistanced them, or of which they were always a misrepresentation” (225). El binarismo de lo culto y lo popular, en el caso de la salsa, genera una diferencia frecuente que socialmente se explica

mediante la generación de estereotipos. Cuando surgió la salsa en Nueva York y de allí va al Caribe hispanico, se da una confrontación entre el rock y la salsa, Ángel Quintero Rivera la denomina la disputa entre cocolos y rockeros (*Salsa, sabor y control* 149). Para los hispanos radicados en Nueva York existía, para la época, la disputa entre la salsa y el rock, el asunto es que ambos ritmos nacieron como músicas populares, pero la segunda llevaba el sello de marca estadounidense, la salsa era de origen foráneo. Frances Aparicio define al cocolo como: “young black men who attend salsa concerts and who drive old Toyotas with the driver’s seat lowered and the loud speakers blaring salsa” (69). Esta misma disputa la cuenta Marco Katz respecto a los hermanos Lebrón en Nueva York, ya que José al principio quería tocar rock y no salsa (Ulloa, “Marco Katz: Los hermanos Lebrón”). Como en todos los movimientos de la música popular hay diversas audiencias que incluyen en su vida diaria la música. Tanto el rock como la salsa tienen la oposición de las clases altas, las cuales consideran que la cultura se alejaba de lo popular. La salsa se desarrolla como una manifestación social popular que involucra al ciudadano del común (Aparicio 70, Quintero 135). Respecto a la visión popular de la salsa comenta César Miguel Rondón:

La salsa nace en los barrios latinos de Nueva York. Ahí los jóvenes, que viven de la cultura popular internacional, oyendo música de rock, recibiendo todos los valores que difunde la publicidad americana, moviéndose con desespero entre la autenticidad y el desarraigo, comenzaron a utilizar la salsa como la única manifestación capaz de decantar sus vivencias cotidianas. El barrio, incrustado en el centro de la capital cultural de la época, funciona como un mundo cerrado, un mundo que se reviste de claves y modos propios que de alguna manera son enfrentados a toda la avalancha que viene del mundo exterior. Los latinos de Nueva York vienen del Caribe, básicamente de Puerto Rico, aunque ya en los años 60 empezó a acentuarse la migración de dominicanos, panameños, colombianos y cubanos. Todos ellos forman una sola comunidad, una comunidad hermanada por una raíz cultural que es común e idéntica en todos estos pueblos. La música que produce el barrio latino de Nueva York, por lo tanto, es una música netamente caribeña, y el son, que desde las primeras décadas del siglo ya había logrado identificar y caracterizar a toda la región, es su principal forma expresiva. (30)

Este estudio sobre la salsa y su relación con lo literario se enmarca en la crítica de Rodolfo Kusch a la filosofía de la cultura occidentalizada. Para el filósofo y etnógrafo argentino existe un miedo a pensar lo nuestro, ya que siempre las categorías del análisis de la cultura corresponden a las impuestas por otras tradiciones que, al ser foráneas, no logran explicar de manera coherente las condiciones culturales propias. Desde esta visión de Kusch, se tiene que hacer una reevaluación sobre el concepto de cultura y cultura popular (9-10). Él propone que la reflexión sobre el concepto de cultura y cultura popular pasa previamente por una reflexión ontológica y epistemológica. Señala Kusch: “La situación del pensar culto y del pensar popular parecieran simétricamente invertidas. Si en el pensar culto predomina lo técnico, en el popular éste pasa a segundo plano y en cambio predomina lo semántico. En suma, si en los sectores populares se dice *algo*, en el sector culto se dice *cómo*” (9). La cultura no es una mera técnica, es una producción de algo concreto y vivido que emerge como manifestación vital del ser humano, la cultura popular es la experiencia del “algo” que emerge de la experiencia humana, no del “cómo”. El artesano, el músico campesino o del barrio popular, el ebanista y carpintero, y el poeta oral no necesitan corrientes ni teorías para desarrollar su expresión cultural. De otro lado, lo culto se define como culto porque se categoriza de acuerdo con principios intelectuales que explican el cómo de la obra de arte y de la cultura. La cultura vista desde ese punto de vista se especializa y, en el marco de la academia, adopta conceptos específicos para definirla. Lo popular no parte de categorizaciones, el proceso de las categorizaciones es posterior cuando lo popular se estudia.

La cultura popular privilegia lo semántico sobre lo técnico y la música salsa, como una expresión popular, no se construye a partir de las técnicas musicales ni literarias, contrariamente, las formas de interpretación surgen de la práctica común, si hay técnicas estas surgen de la vida práctica. La disputa entre lo técnico y lo semántico, como lo entiende Kusch, se observa en el estudio de la salsa que hace Ángel Quintero Rivera. Para él, la salsa es una práctica que nace de la realidad vivida en el Caribe, de la vida de los habitantes de Puerto Rico y Cuba en sus circunstancias cotidianas (*¡Salsa, sabor y control!* 99). El

modo de vida del Caribe se asocia a la práctica nómada de los herederos de las tradiciones africanas y españolas que han encarnado el no-lugar como su posición en el mundo, ya que, al ser hijos de africanos occidentales, expoliados de su tierra de manera violenta, o salir a buscar desde España un lugar en la colonia, no quedaba más que redefinirse en otros lugares donde se pueda buscar otra alternativa (94). La salsa, entendida como práctica cotidiana de los cubanos y puertorriqueños en Nueva York, es una realidad manifiesta y encarnada en el barrio, donde los hispanos se encuentran para intentar redefinirse a sí mismos.

El Caribe insular hispánico es el centro de la configuración de la música que acá se estudia. Ese Caribe tiene particularidades que provienen del resultado de la conformación histórica y cultural. La pregunta es cuál es el Caribe que genera todo este movimiento musical y cultural que se expande con formas diversas y supersincréticas, como las llama Antonio Benítez Rojo (58), es decir, una cultura conformada en medio del mar, con habitantes de origen español, con descendientes de esclavos africanos trasplantados en su mayoría del África occidental, con músicas diversas que se cruzan, con el español como la lengua de la comunicación, pero también de la literatura. Lo supersincrético tiene, entonces, que ver con todos esos elementos que se aportan de diversas culturas que ya habían sido a la vez afectadas por otras.

El sistema de plantación, como lo señalan Benitez Rojo y Quintero Rivera, es el que permite todo el andamiaje de la caribeñidad (*La isla que se repite* 60; *¡Salsa, sabor y control!* 20). Lo anterior, lleva a plantear, por otra parte, que la colonización como hecho determinante que modificó el proceso histórico, social, antropológico, político, económico y cultural de las Antillas es diferente de acuerdo con el colonizador. No es lo mismo el proceso colonial emprendido por ingleses, por ejemplo, en Jamaica o Trinidad, que el realizado por franceses en Martinica o Guadalupe, o el de los holandeses en Surinam, y, por supuesto, el de los españoles en Cuba, Puerto Rico y La Española. Desde este punto de vista, no existe un solo Caribe, existen varios Caribes, con sus propias características derivadas de la divergencia de las maneras de colonizar

de cada uno de los países europeos. La lengua es, en este sentido un elemento visible, pero detrás de este alumbran otros componentes igual de complejos y particulares. A esto habría que añadirle la influencia interna en las regiones caribeñas continentales.

Las ciudades de cada país de las Antillas dependieron del modelo del colonizador y el proceso socioeconómico que se desarrolló allí para su subsistencia. San Juan, por ejemplo, es una ciudad construida como puerto de mercancías y de esclavos donde se fueron asentando familias criollas que empezaron a generar ciudades en torno a este modelo de vida (Benítez Rojo 56). Las ciudades de los ingleses en el Caribe, por el contrario, eran ciudades en torno a la plantación y esto afectaba su dinámica, su arquitectura y, en sí, su modo de ser y vivir. Como señala Benítez Rojo, San Juan y la Habana ya habían pasado por un proceso prolongado de criollización y de asimilación de procesos diferentes a la plantación. Esto permitió que lo africano esté involucrado culturalmente antes de que se aplicara la plantación en Cuba y Puerto Rico, porque los esclavos no eran destinados a los oficios de plantación, porque no existía sino oficios de siervos y otros que no correspondían con el sistema económico de la plantación. Esto permite que lo africano y lo español entren en una relación de complementariedad y no de eliminación de lo africano o de completa subordinación a lo europeo, como fue el caso de las islas francesas e inglesas, en las que la estructura de la plantación era anterior a las de dominio español. Según Benítez Rojo, la plantación llegó tardíamente a finales del siglo XVIII a las islas de dominio español, mientras que en las de dominio inglés, holandés y francés se había implantado desde el siglo XVII (50-60). Desde esta perspectiva, la configuración cultural del Caribe hispánico, en el que nace la presalsa, está afectada por una hibridación temprana de lo africano y lo español que es lo que permite la combinación musical que luego se va a ver reflejada en la salsa.

La presalsa emerge de la cultura popular, asociada en sus inicios al folclor. Se observa en el desarrollo de los ritmos de la música cubana y puertorriqueña de las décadas de 1930 a 1950 que a partir del folclor y de la tradición

oral, se va perfeccionando la interpretación, la composición musical y la verbalización expresada en las canciones. De esta manera, Nestor García Canclini señala esta particularidad: “El folclor, que surgió en Europa y en América como reacción frente a la ceguera aristocrática hacia lo popular y como réplica a la primera industrialización de la cultura, es casi siempre un intento melancólico por sustraer lo popular a la reorganización masiva” (198-199). La modernidad, y su lógica del mercado, acerca lo culto y lo popular más de lo que parece ya que las dos perspectivas de la cultura se encuentran en los intereses de la comercialización dentro del marco de la producción para el progreso y el desarrollo. Sin embargo, recalca Canclini, la modernidad transforma el protagonismo de lo culto y lo popular desde su perspectiva tradicional para insertarlo dentro del mercado simbólico (18). La visión de la cultura como modo de producción ubica lo culto y lo popular en un mismo lugar. La modernidad entendida como progreso y desarrollo en el sentido eurocéntrico, como la presenta Canclini, define la cultura en función de su mercantilización. Esto explica cómo la música salsa se difundió también gracias a su mercantilización, es decir, si bien la salsa se origina trasladando ritmos de la música cubana y puertorriqueña y luego integrándolos de diversas maneras en Nueva York, para expresar una forma cultural, el surgimiento de un mercado para esta música permitió su popularidad. La salsa, desde este punto de vista, es un fenómeno comercial originado en Nueva York, en el que la Fania y otras disqueras como Allegro, se beneficiaron del auge de la música cubana y puertorriqueña, y su difusión equivalió a la venta de grandes cantidades de discos y boletas de conciertos. Por eso, la palabra salsa se puede entender como un aglomerado comercial que evitó el uso específico de la denominación de los diversos géneros que componían, para la época, el repertorio de géneros de la música antillana que se ha llamado presalsa. La simplificación permitió el uso comercial, en el que Fania Records se sirvió para crecer como negocio.

La salsa como, música popular logra su propagación gracias a la mercantilización y a la difusión por radio. Alejandro Ulloa señala que, en 1970 se da el auge publicitario de la música salsa (*La salsa en Cali* 32). El período

anterior estaba marcado por el auge de los ritmos latinos y la influencia del jazz latino. En aquella época, el negocio de los músicos no era aún grabar sino presentarse en grandes escenarios (Rondón 19-34). Las presentaciones de los artistas estaban medidas en la cantidad y calidad del público que acudía a sus conciertos. Contrario a esto, el periodo mercantil de la salsa va a medir el éxito de los músicos salseros por discos vendidos. El concierto se convierte en algo accesorio y añadido a la grabación del disco. La salsa, como un movimiento comercial surgido en la década de 1970, separa el concierto de la grabación y, a partir de allí, surgen dos conceptos comerciales diferentes en la salsa. La mercantilización permitió que la difusión de la salsa fuera popular en el Caribe continental, en países como Colombia, Venezuela y Panamá que fueron los que recibieron el primer impacto comercial de esta música en el decenio de 1970 y, por esto, son los focos posteriores del desarrollo de esta música. Al respecto indica Lise Waxer:

I some cases, salsa's history as a countercultural expression made it an ideal voice for people living in similar contexts, such as Panama, Venezuela, or Colombia. In these countries, salsa emerged as an expression of an urban, working class, black and mixed-race culture in several cities whose histories were similar to that of Cuba and Puerto Rico. (15)

La salsa, si bien, proviene de tradiciones culturales premodernas hispánicas y africanas, además de su mixtura, la modernidad es el contexto que marca su mercantilización. Dentro de la lógica moderna de la mercantilización, la cultura no fue ajena a caer en esta etiqueta. Así, para analizar la salsa dentro de la cultura popular, en el escenario de la modernidad, en la misma línea de los planteamientos de García Canclini, Jesús Martín-Barbero propone la discusión de lo moderno y el auge de la cultura en el cruce con lo posmoderno a lo que García Canclini ha denominado hibridez (70). La salsa y la presalsa son el resultado de la hibridez que no solo se da porque se mezclan varias culturas, también porque alterna diferentes momentos históricos. La música, desde su estructura fundamental es premoderna, la mercantilización de la música salsa iniciada por La Fania y continuada por otras disqueras, responde a la lógica moderna de la producción, es decir, la salsa en sí misma, como

artefacto híbrido, reúne varios aspectos de diferentes momentos de la cultura. Para ilustrar eso señala Barbero:

El mundo atraviesa hoy una bien peculiar situación cultural: una creciente conciencia de valor de la *diferencia*, del *pluralismo* y la *diversidad* en el plano de las civilizaciones y las culturas étnicas, de las culturas locales y de género; se enfrenta a un poderoso movimiento de *uniformación de los imaginarios cotidianos* en las modas del vestir y los gustos musicales, en los modelos de cuerpo y las expectativas de éxito social, en las narrativas con mayor público, en el cine y la televisión y el videojuego, etc. Esa tensión produce creatividad social en la medida en que las lógicas del mercado no aplasten en los ciudadanos la capacidad de diferencia entre lo valioso culturalmente y lo exitoso comercialmente. (17-18)

La visión que presentan estos dos pensadores de la cultura popular se enfoca en la modernidad y la posmodernidad vista desde América Latina, y cómo estos dos modos de expresión cultural y de pensamiento se desarrollan de manera simultánea. La hibridez, vista por García Canclini, no solo alude a la relación de diversos elementos étnicos e históricos que se encuentran, se fusionan y se interrelacionan, alude también al resultado cultural de América Latina; en donde al lado de un fenómeno moderno ocurre un fenómeno premoderno y posmoderno a la vez. Esta característica es la marca principal de la cultura popular de América Latina y esto contribuye a explicar la salsa y la presalsa, no solo porque la recogen patrones de diversos tiempos históricos, sino porque puestos en la música aparecen expresiones premodernas, modernas y posmodernas. La hibridez de la cultura, materializada en la salsa, además de ser una de sus características fundamentales, es lo que le permite su auge, porque los patrones rítmicos de la música africana se renuevan y actualizan en ella. La manera de modernizarse en su difusión comercial, que; por otro lado, coloca en el mensaje literario un ser posmoderno escindido de los relatos esenciales y tratando de resolver problemas cotidianos como el amor, la sobrevivencia en medio de la desigualdad económica y la vida personal con sus fracasos. Por esta razón, la salsa se construye como música popular, porque allí hablan las voces de la gente. En las canciones de los salseros, los ciudadanos hispanos en Estados Unidos recrean sus propios relatos.

La salsa, como música popular, se define, por ende, en los parámetros de la cultura popular. Al respecto señala Roy Shuker que estudiar la música popular es estudiar la cultura popular (1). Aunque esto parezca evidente, es importante anotar que la referencia a la música popular alude a las prácticas musicales surgidas de la cultura popular, en las que la música hace parte de la vida diaria y del estilo de vida como complemento existencial. Por eso, la música popular no se separa de la cultura donde se gesta y se entiende de manera paralela a la cultura popular. En este sentido, la música popular como una de las formas principales de la cultura popular tiene dos focos, uno es el de la producción y otro el de la recepción. Así, la producción de la salsa se asocia a las prácticas culturales comunes de un grupo social que refleja una visión colectiva, de ahí, que su recepción constituya una conexión con las prácticas culturales con las que se relaciona. Para hablar de la salsa como música popular hay dos posiciones; una tiene que ver con su característica como música popular después del auge masivo de los medios de comunicación y la difusión masiva de la música, gracias a la comercialización gestada en Nueva York. La otra tiene que ver con la música que se desarrolla como práctica cultural y que conecta con la visión de mundo de grupos sociales determinados y que no implica necesariamente la difusión masiva, allí se ubican, por ejemplo, los coleccionistas de música salsa, para quienes, más allá de los grupos famosos existen otras posibilidades no solo mercantiles. Al respecto señala Shuker:

‘Popular’ is a contested term. For some it simply means appealing to the people, whereas for others it means something much more grounded in or ‘of’ the people. The former usage generally refers to commercially produced forms of popular culture, while the latter is reserved for forms of ‘folk’ popular culture, associated with local community-based production and individual craftspeople. In relation to popular music, for example, this is the distinction often made between folk music, especially when acoustically based, and the chart-oriented products of the record companies. As we shall see, however, such a clear-cut distinction has become increasingly untenable. (3)

Si bien existe una relación recíproca entre la música popular y su consumo masivo, esta relación no es generalizada porque puede existir música popular sin ser un fenómeno cultural masivo. Tampoco se puede considerar, al contrario

de lo que piensa Shuker, que la música popular que no es fenómeno masivo es folclor, por lo menos ese no es el caso de las músicas populares del Caribe hispánico. La idea de Shuker se puede confrontar con los planteamientos de John Blacking, para quien al hablar de lo popular solo se incluye lo universal que se comercializa y no lo particular del folclor que no se comercializa (4). La popularidad de la música salsa fue favorecida, posteriormente, por las letras de las canciones que conectaban con las necesidades sociales que reclamaban algunos ciudadanos hispanoamericanos y que se hacían populares también en las emisoras radiales. Al respecto señala Pietrobruno:

Through the migration experience and mass media, Latinos throughout urban Latin America became increasingly conscious of one another and identified with the shared hardships, discontents, and pleasures conveyed through salsa. Salsa became both international and transnational, bringing together people of diverse backgrounds as it cuts across national barriers in Latin America and the Caribbean. This combined international and transnational flavor was also apparent in New York, where Latino musicians and composers from a variety of backgrounds were involved in the evolution of salsa. (54)

La salsa se convirtió en una de las músicas más populares del Caribe por la integración de diversos elementos, tanto musicales como culturales de diversas partes. La integración y luego recepción de estas diversidades hace que una gran mayoría de aficionados a esta música se identifique con elementos de su cultura que la salsa representa. La integración que se observa en la salsa viene de la integración que se da en la misma música y en la cultura que la forma. La innovación, no solo de la salsa, sino de todos los estilos de música con herencia africana como el jazz, el calipso, el reggae, la samba y los ritmos de la presalsa: el son, la plena, la bomba, la rumba, el danzón, entre otros, consiste en que se rompen los patrones tradicionales de la música europea mediante la polirritmia y la síncopa.

La cultura popular penetra la salsa con el elemento literario ya que las formas de cantar provienen de la tradición oral que ha madurado mediante su transmisión a formas recitadas provenientes de la poesía culta, que luego

se vuelven formas populares. Música y literatura en la salsa se entiende como un encuentro en la síntesis cultural de la tradición oral y musical del Caribe hispánico que se preserva con la llegada de migrantes a la ciudad de Nueva York.

