
Salsa: ¿desterritorialización?, nacionalidad e identidades

Angel G. Quintero Rivera

Centro de Investigaciones Sociales
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

Una de las más populares orquestas de música salsa, La Selecta, que dirige Raphy Leavitt, grabó a mediados de la década de 1980 una canción titulada “Somos el son”,² que recibió de inmediato el respaldo popular, ocupando por varias semanas los primeros escalafones del *hit parade* en Puerto Rico. La letra de “Somos el son”, como su propio título, verbaliza la importancia del lenguaje musical en la expresión de las identidades y la nacionalidad: “representando... a nuestro pueblo, su bandera y cultura”, señala una de sus primeras líneas; “Somos el son de una Patria que renace...”, continúa.

La definición de identidad que esta canción propone rebasa límites estrechos de tiempo y espacio, moviéndose simultáneamente por varios planos. Combina herencias históricas con problemáticas contemporáneas y añoranzas de futuro. Expresa paralelamente un sentimiento nacional puertorriqueño y las aspiraciones de un mundo sin fronteras. Identifica a Puerto Rico como entidad propia dentro de un ámbito de identidad más amplio, la hermandad latinoamericana. Contrario a la concepción excluyente de la noción nacional tradicional del Estado-nación, los distintos ámbitos de identidades (territoriales y temporales) no se presentan en “Somos el son” como antagónicos, sino complementarios. La expresión musical aparece, precisamente, como vía hacia los diversos planos de identidad. El coro, que en las músicas antifonales—de llamado y respuesta (solista y coro)—generalmente emblematiza la voz social, en esta salsa repite:

Somos el son de Borinquen (nombre indígena de Puerto Rico)
Somos el son hispano (en su adscripción *niuyorkina*
actual de hispanoparlante,
básicamente latinoamericano)

Con este son unimos (fijense en el entrecruce entre
singular y plural)
a todos nuestros hermanos (hermanos, en la doble acepción
de puertorriqueños y hermanos
latinos).

Este movimiento entre una multiplicidad de planos se expresa también, con gran emotividad, en el plano cultural-territorial en la estrofa-resumen con la cual concluye la canción:

Cuando *vaya* por *tu* tierra (latinoamericano)
no me des sólo un estrechón de manos.
Anda ven: ¡dame un abrazo! de hermano
*¡Jibaro soy!*³

Dada la condición colonial de Puerto Rico frente a la “América anglosajona”, su reafirmación latinoamericana revierte significativas connotaciones políticas contemporáneas en el terreno cultural, lo que le otorga a la canción un aire de desafío en su definición nacional de identidad. El tono no es, pues, nostálgico ni conservador.

Sin trabas en la lengua canto al pueblo;
no sé tapar la verdad.
Sólo el que hace mal conoce el miedo,
¡no tengo por qué callar!

La salsa no es *un* ritmo o forma musical particular. Es más bien “una manera de hacer música”,⁴ una de cuyas características centrales es precisamente su libre combinación de *diversos* ritmos y géneros del Caribe (Quintero Rivera y Álvarez 1990). Esta libre combinación de formas reviste un carácter tanto sincrónico como diacrónico. Es decir, las combinaciones de diversos ritmos y formas se dan en las mejores composiciones de salsa tanto de manera simultánea—el polirritmo conformado cuando los diversos instrumentos ejecutan simultáneamente distintos ritmos (sobre la base de una métrica común que lo posibilita)—como a lo largo de la pieza, con cambios sucesivos en la rítmica predominante. Es, a mi juicio, sumamente significativo que una canción salsera puertorriqueña como “Somos el son”, configurada en torno a la presentación o manifestación desafiante de una identidad colectiva—nacional y simultáneamente continental—, que a su vez adquirió rápidamente una gran popularidad en el contexto de lo que se conoce comúnmente como “música comercial” (es decir, en el ámbito de las cambiantes modas impulsadas por la necesidad de circulación de productos de la industria disquera), iniciara su diversidad diacrónica

con un ritmo muy antiguo identificado con la herencia étnica africana del Caribe. Aunque la canción combine, como las mejores salsas, diversos ritmos (de varios países de la cuenca del Caribe), y predomine posteriormente, como en la mayoría, el ritmo de son o “tumbao”, “Somos el son” se inicia con un repiqueteo de bomba, la música más identificada históricamente con la plantación esclavista y la población negra en Puerto Rico.

Sin embargo, en “Somos el son” el repiqueteo de bomba se elabora de tal forma que su presencia no resulta directa ni evidente. Un ritmo atávico no hace referencia, pues, solamente a un pasado remoto; se retrabaja, se contemporaniza. Se trata, después de todo, como antes cité, de una *patria que renace*; no se refiere a una patria ancestral, sino a una patria que constantemente se reconstituye. Como bien señalara el sociólogo afrobritánico Paul Gilroy (1994:xi), “la historia del Atlántico negro genera un curso de lecciones en cuanto a la inestabilidad y mutabilidad de identidades siempre inconclusas, siempre en proceso de rehacerse”. El repique característico de uno de los dos tambores en una de las variantes de bomba se presenta en “Somos el son”, no en su plano percusivo original, sino a través de instrumentos melódicos. Es decir, el ritmo se melodiza.

Inicio de “Somos el son;”²⁵

The image shows a musical score for the beginning of the song "Somos el son". It consists of four staves, each representing a different instrument: Piano, Bajo, Clave-repique, and Clave 3-2. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern characteristic of bomba music. The piano part is a melodic line, while the bajo part provides a harmonic and rhythmic foundation. The clave parts are percussive, with the repique and 3-2 parts playing a specific rhythmic pattern. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the piano and a bass clef for the bajo.

El ritmo aparece primero en los instrumentos más graves—el bajo y los bajos del piano—y luego se reitera (entre los compases 11 al 15 de la partitura) en los más brillantes—los metales—evocando movimientos de timbre característicos del tambor repicador de la bomba, logrados originalmente a través de combinaciones de golpes del centro a los bordes de la membrana extendida, entre otros recursos. Evoca también momentos fundamentales en la historia social de la música caribeña, donde, en la segunda mitad del siglo XIX, las tradiciones expresivas de la plantación y del campesinado jíbaro se camuflaron a través de los metales en la música de salón (Quintero Rivera 1995a, 1988, 1986). Por tanto, la canción expresa musicalmente diversos tiempos históricos.

La introducción instrumental de “Somos el son”, una especie de dedicatoria a Latinoamérica, cierra en coda (para volver al repiqueteo de bomba justo antes de comenzar propiamente la canción) con una cita melódica, por los vientos-metal, de otro tipo de música puertorriqueña muy tradicional—el aguinaldo—que junto al seis constituyen las formas expresivas fundamentales del mundo jíbaro, es decir, históricamente identificado con el campesinado libre. Pero la cita es también retrabajada. Una frase del preludio instrumental del aguinaldo original—aguinaldo cagüeño, en este caso—que se toca tradicionalmente en tono mayor por nuestra variante nativa del laúd, el cuatro puertorriqueño, es variado en “Somos el son” por las trompetas al interpretarlo en su relativo menor y variando la tradicional secuencia armónica. Al tiempo del mundo jíbaro, como al de la plantación, se le da carácter contemporáneo. Los aguinaldos constituyen también formas tradicionales de melodizar, en el acompañamiento de cuatro, ritmos de bomba (Álvarez 1992) y colocándolo en “Somos el son” como coda entre repiqueteos de bomba melodizados, La Selecta manifiesta en forma creativa e innovadora, la hermandad (durante tantos años obviada por los musicólogos) entre estos géneros, fundamental para su propuesta, alegremente desafiante y constantemente reconstituyente, de identidad colectiva.

Variante de aguinaldo cagüeño en “Somos el son”:



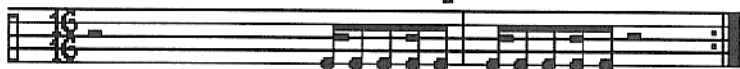
Introducción tradicional de aguinaldo cagueño:⁶

Aguinaldo Cagueño

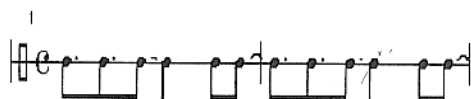
Introducción:



Ritmo o cinquillo de bomba:



“Somos el son” sigue en términos rítmicos, a través del bajo a partir del compás 11, básicamente la forma de “tumbao”, lo que con la hegemonía cubana en la música “tropical” se ha llamado también ritmo de son.⁷



El ritmo “tumbao”, de evidente ascendencia africana, es (como la forma son) aparentemente muy antiguo entre un campesinado caribeño de una amplia y compleja heterogeneidad étnica (León 1984). Según Olavo Alén (1992), “[n]o es ni siquiera descartable la posibilidad de que el son haya surgido *simultáneamente* en diferentes áreas *rurales* de Cuba (y del Caribe, añadiría yo)⁸, donde el empleo de instrumentos de cuerda pulsada haya asumido concepciones de ejecución tomadas de los instrumentos de percusión provenientes de África”. El son lo popularizó, no obstante, en las primeras décadas de este siglo, un campesinado migrante a las zonas costeras de producción cañera y/o las ciudades. Bien señala Miguel Matamoros (1923) en el más célebre entre todos los sones, “Son de la loma”:

Mamá yo quiero saber
de *dónde* son los cantantes,
que los encuentro galantes
y los quiero conocer,
con sus trovas fascinantes
que me las quiero aprender.

¿De dónde serán, mamá?
¿Serán de La Habana?
¿Serán de Santiago, tierra soberana?
No, ya verás:
Son de la *loma* y cantan en el *llano*...

Las referencias a esta realidad nomádica, al movimiento y, concretamente, al desplazamiento territorial son frecuentes en esos primeros sones que se popularizaron ampliamente: "A la loma de Belén, de Belén nos *vamos*..."⁹ como los nómadas Tres Reyes Magos (símbolo de la heterogeneidad étnica) en búsqueda del pesebre de Belén, de la tierra del futuro prometido (simbolizado por el niño Dios). Recuérdese otro ejemplo:

Quisiera, linda *paloma*,
salir a tu palomar,
junto contigo *volar*,
aunque a mí me parta un rayo.
Y que se pierda el caballo
que está en la *puerta*
allá en el *camino* real.

Pica mi caballo
que está en la *puerta*
allá en el *camino* real.¹⁰

No es fortuito que un movimiento musical como la salsa, cimentado (como argumentaré más adelante) en una nueva modalidad de migración, tomara como género central, en su libre combinación de formas, una música de tales evocaciones nómadas; y entre las salsas también, no podía ser de otro modo, el grito identitario de La Selecta, "Somos el son". El antropólogo Jorge Duany (1984) define la salsa como un "género híbrido... una mezcla de mezclas... una amalgama de tradiciones musicales afrocaribeñas centradas alrededor del son cubano"; más adelante reconoce que el son es "una forma musical típicamente caribeña" (p. 198). También señala que "la salsa es el producto de una población seminomádica, perpetuamente en tránsito entre su país de origen y el exilio" (p. 197). Pero Duany no vincula esta realidad con sus expresiones sonoras, concentrando más bien en el análisis de las letras. No obstante algunas limitaciones, este valioso ensayo es de los pocos trabajos académicos serios publicados desde las ciencias sociales sobre un fenómeno sonoro socialmente tan significativo como la salsa.

La orquestación de la canción "Somos un son" en su base percusiva (en la sincronía polirrítmica que atraviesa los diversos cambios diacrónicos de la composición en "su larga duración") es fundamentalmente

guarachera. Ya desde el siglo XIX, cuando el mundo caribeño era todavía fundamentalmente rural, se identificaba a la guaracha con el “populacho” urbano (León 1984:174) y la importancia del mundo popular urbano para la emergencia contemporánea de la salsa es incuestionable. El libro más importante publicado hasta hoy sobre la salsa lleva como subtítulo “Crónica de la música del Caribe urbano” (Rondón 1980) y así define también la salsa uno de sus principales cantautores, el panameño *niuyorikeñizado* Rubén Blades.¹¹

Melódicamente, “Somos el son” se inicia en los metales con una cita al aguinaldo cagüeño, como antes mencioné, a la música jíbara. El acompañamiento se basa en combinaciones armónicas que evocan la tradición árabe-andaluz, mientras el ritmo entremezcla bomba, guaracha y “tumbao” (o son). Finalmente, la canción se establece en el estilo antifonal del soneo, donde el solista improvisa frases sobre un estribillo constante que repite el coro. El canto antifonal—de llamado y respuesta—se identifica fundamentalmente en nuestra música con la tradición de la influencia afro (aunque existía también en la música indígena). Antes de comenzar el soneo, sin embargo, el solista incorpora una décima incompleta (combinando dos primeras cuartetos) cantada en el estilo de seis mapeyé, otra de las formas tradicionales del campesinado jíbaro, que usa el ritmo afroárabe identificado con la habanera. El mapeyé aparece también retrabajado: los metales ejecutan (o acompañan con) el *obligatto* que tradicionalmente interpretaba el cuatro en ese tipo de música. En el mapeyé se encuentran fundidas tradiciones hispanas, árabe-andaluzas y afros; y la importancia de destacar esta amalgama se logra en la composición con el estilo “a caballo” (de ritmo unísono entre los diversos instrumentos, que da la sensación entrecortada del galope) indicada para esa sección en la partitura (compases 55 a 62). El polirritmo sincrónico hace un alto para reiterar la polifonía diacrónica. Es precisamente en esa cuarteta en mapeyé que la letra hace referencia a:

ven canta conmigo hermano
bajo una sola bandera.

Frase, en esta canción, muy importante y de significados múltiples. Por su condición colonial, en todos los actos oficiales en Puerto Rico deben ondear dos banderas: la puertorriqueña y la norteamericana. La referencia a “una sola bandera” tiene, en ese ámbito, claras evocaciones nacionalistas. En el contexto musical de la amalgama étnica del mapeyé, sin embargo, “con una ‘sola’ bandera” (*sóla* en este caso con tilde—aunque sea imposible gramaticalmente—, como queriendo decir “solamente con una bandera”), significa más bien (o también) la nacional unidad en la diversidad. Por otro lado, como canción de un

En el caso de la salsa, nos encontramos ante una
“manera de hacer música” conformada
originalmente, en gran medida, alrededor de
procesos dramáticos de desubicación territorial.

puertorriqueño dirigida a todos los “latinos” (la letra de toda la canción comienza con la frase “Para América Latina, *mi son*”), los versos “*ven* canta conmigo hermano, bajo una ‘sola’ bandera”, significan romper precisamente con las distinciones nacionales: la unidad cultural extra-territorial sobre los delineamientos jurídicos del Estado-nación. Este último significado se reitera con la estrofa que inmediatamente sigue a esos versos:

Cual <i>paloma mensajera</i>	(fijense, nuevamente, en la referencia nomádica)
mi son <i>se sigue colando</i>	(introduciéndose subrepticia- mente, camuflándose constantemente)
y a <i>todos nos va llegando</i>	(referencia otra vez al movimiento, en este caso colectivo)
porque no tiene fronteras.	

Y se vuelve a hacer énfasis al gritar dos veces el coro (que, como ya apunté, en la música antifonal representa a la colectividad), significativamente siguiendo la cadencia andaluza (forma armónica de hondos significados sociales en la música puertorriqueña),¹² la segunda vez con el dramatismo de una segunda voz requintada: “Somos el son del *hispano mundial*”. Se reitera, finalmente, en el último verso de la próxima estrofa—estrofa de cuatro versos que comienza cantando el solista, pero cuyo último verso canta al unísono con el coro, como significando la síntesis entre individualidad y colectividad—: “*te traigo un mensaje, a la humanidad*”, donde transfiere un intercambio íntimo personal de tú a tú (“*te traigo*”), a un significado amplio universal de referencias globales. Justo antes de esta estrofa, el solista ha gritado, como consigna al margen de la canción,

Para el mundo entero:	(la intención globalizante)
¡sabor latino!	(la nacionalidad extraterritorial)
de La Selecta	(el estilo sonoro propio)
de Puerto Rico.	(la nacionalidad histórica, negada).

“Somos el son”, como en general la música de salsa, plantea interrogantes muy importantes en torno a la dimensión espacio-temporal de las identidades colectivas, sobre todo en nuestra época, caracterizada por la intensificación de procesos culturales de globalización (Ianni 1993; Featherstone 1990) y su generalizada penetración en el mundo popular (Ortiz 1994). Aunque esta “manera de hacer música” tiene una larga historia (historia fundamental para entender los significados que conforman su sonoridad), tomó cuerpo, como movimiento expresivo, a finales de la década de 1960 y, sobre todo, a comienzos de los setenta, precisamente cuando cambios fundamentales en el capitalismo internacional estaban cimentando en el plano global, como bien ha examinado David Harvey (1989), una radical transformación en la sensibilidad de los humanos nucleada en torno a maneras distintas de concebir el espacio y el tiempo. Fue en esos años cuando empezó a utilizarse el apelativo “salsa” (que en la gastronomía caribeña evoca significativamente una combinación de ingredientes para añadir sabor al elemento sustantivo) (Rondón 1980; Roberts 1979).

Algunas músicas hoy globalizadas, parte del imaginario—como los *shopping malls* o la Coca-Cola—de una cultura popular global homogeneizante, tuvieron no obstante una ubicación territorial original muy clara. En el caso de la salsa, nos encontramos ante una “manera de hacer música” conformada originalmente, en gran medida, alrededor de procesos dramáticos de desubicación territorial. Con raíces en tradiciones expresivas de diversos países del Caribe, la salsa como movimiento surgió en Nueva York; o mejor dicho, en la constante intercomunicación entre esta ciudad y las sociedades caribeñas, vinculada a un intenso proceso migratorio en un momento histórico donde la migración a las metrópolis era (como aún es) elemento fundamental de la realidad social contemporánea. Una ancestral intercomunicación caribeña se facilita contemporáneamente en la desubicación del crisol migratorio neoyorquino. La salsa le imprimió un carácter contemporáneo—áspero-urbano—a formas musicales tradicionales del Caribe en consonancia con las transformaciones en el mundo popular de estos países, donde la migración de las últimas décadas se ha sumado a otros desplazamientos masivos de población, fundamentales en nuestra historia constitutiva (la trata esclavista, la más impactante entre ellas) que han marcado, todas, las maneras como en el Caribe se manejan las nociones de territorialidad y del tiempo, y su expresión sonora en la música.

Los movimientos poblacionales hacia y desde Nueva York—fundamentales en todo el Caribe—fueron, sin embargo, en la emergencia de la salsa, más profundos y abarcadores en el caso de Puerto Rico. Este país, además, aún no ha constituido su Estado-nación, encontrándose

jurídicamente subordinado al país hacia donde se encaminaban sus emigrantes. No es de extrañarse, pues, que en una música caribeña conformada por la migración, atravesada por problemáticas de desubicación territorial, los músicos puertorriqueños y la tradición musical puertorriqueña (caribeña al fin) asumieran el liderato, ocupando una posición hegemónica (lo cual no borra la naturaleza caribeña amplia de esta música). Una característica importante del movimiento salsa, facilitada por la migración a Nueva York, es que integra no sólo diferentes tradiciones musicales (que compartían, de todas formas, raíces musicales comunes), sino también intérpretes de distintos orígenes nacionales dentro de unos mismos conjuntos. Aunque los músicos puertorriqueños predominan en las orquestas de salsa, éstas frecuentemente emplean a músicos venezolanos, colombianos, cubanos, dominicanos, panameños y norteamericanos también, laborando juntos. Además, ya hay numerosos conjuntos de salsa en distintos países.

Como vimos con el ejemplo de “Somos el son”—y examinamos con mayor detalle y ejemplos en un ensayo previo (Quintero Rivera y Álvarez 1990)—, la sonoridad salsera incluye y combina diversos ritmos y géneros identificados con distintos tiempos y espacios: con diversas clases, épocas históricas y países particulares del mundo afroamericano. Incorpora, por ejemplo, la rumba y la bomba que evocan tiempos “ancestrales” de la plantación; guajiras y aguinaldos asociados con el campesinado libre de la contraplantación; elementos de la danza que recuerda al intento integrador popular señorialmente hegemónico de las últimas décadas del siglo XIX; la plena y su histórica vinculación al proletariado nómada; el son y el campesinado migrante (proletarizándose en parte) de las primeras décadas del siglo XX, etcétera. Los géneros sobre los cuales la salsa se mueve libremente cargan también particulares identificaciones territoriales: como la cumbia y el vallenato con Colombia, la guajira y la rumba con Cuba, el *calypso* con Trinidad, la samba con Brasil, la bomba y la plena con Puerto Rico, o el tamborcito con Panamá, entre otros. Combina la salsa también ritmos que comparten diversos géneros del Caribe, como el merengue, el ritmo de habanera y, muy significativamente por tratarse del ritmo predominante en esta “manera de hacer música”, el “tumbao” o ritmo del “nómada” son. La salsa no es, sin embargo, una suma sino una integración heterogénea, que manifiesta elementos comunes y diferenciables en cada composición y en cada uno de los territorios donde se produce (Berríos-Miranda, en proceso). En realidad no existe *una* salsa, sino múltiples y diversas *salsas*. Por ello vengo insistiendo en que la salsa, más que un género—una estructura, una entelequia—, es sobre todo una *práctica*: “una manera de hacer música”.

Combinar diversos ritmos y géneros fue una práctica de configuración sonora de la llamada “música latina” (realmente

afrocaribeña) antes del surgimiento de la salsa. A través de este siglo, se habían dado muchos experimentos en la “música latina” de combinación de formas para crear nuevos géneros o tipos, siendo el bolero-son probablemente la más famosa (Díaz Ayala 1981; Galán 1983:212). Lo significativo de la práctica combinatoria en la salsa, que—junto a otras prácticas que examinaré en trabajos subsiguientes—le imprimen un carácter nuevo y distintivo a esta “manera de hacer música”, es que no se dirige a, ni intenta, la formación de nuevas estructuras o tipos. Las buenas composiciones salseras son sorprendidas por lo indeterminadas: se mueven libre y espontáneamente entre diversos ritmos y géneros tradicionales de acuerdo con la sonoridad que intentan producir para el sentimiento o mensaje que quieren comunicar. Y es precisamente la experimentación en esa libre combinación de formas una de las características fundamentales que identifican a este movimiento.

La incorporación de ritmos y géneros asociados con distintos países en la práctica salsera subyace las acaloradas polémicas en torno a la identificación nacional de la salsa. Por un lado, muchos comentaristas y músicos (incluyendo algunos muy destacados y autorizados) argumentan que la salsa en realidad no existe. La consideran un mero *slogan* comercial para vender a grupos “neoricans” (puertorriqueños de Nueva York) que tocan la buena vieja música cubana con técnicas modernas de sonido. Muchos números del movimiento salsero son indudablemente eso.

Esta interpretación de la salsa como cubana en su “esencia” (e.g., Boggs 1992) parte de indudables realidades históricas. Desde los años veinte de este siglo, la industria cubana—particularmente habanera—del disco y el espectáculo se estableció como una de las más importantes del continente, rivalizada en América Latina sólo por Buenos Aires, y posteriormente—con el desarrollo del cine—por México. Los conjuntos cubanos y su tradición musical gozaron de una indiscutible hegemonía en la música “latina” hasta el fuerte bloqueo a través del cual los Estados Unidos intentaron aislar a Cuba del resto del Caribe a partir de la Revolución de 1959. Sin menoscabar la enorme importancia de tradiciones propiamente cubanas en el desarrollo de la música “tropical”, esta sonoridad en su conjunto—incluyendo aportaciones de otros países caribeños y tradiciones compartidas—se comenzó a popularizar internacionalmente, desde la poderosa industria del espectáculo y la música, como “cubana”. Como la salsa no inventó un nuevo ritmo o forma musical, sino que fue conformando sus prácticas sonoras principalmente a través de la incorporación de formas y ritmos tradicionales, los más populares de los cuales—como el predominante son—se identificaban como “cubanos”, sus características novedosas y distintivas pasaron desapercibidas por muchos.¹³

Por otro lado, se ha intentado interpretar la salsa como la música de

una minoría étnica de la nación norteamericana. Dicha interpretación se basa también en realidades históricas—fue en Nueva York donde la salsa se originó como movimiento—, pero obvia tanto su historia previa, como su trayectoria posterior. Esta visión limitada se hace evidente en los escritos de John Rockwell (1984) sobre el estupendo músico salsero Eddie Palmieri, primer músico puertorriqueño ganador de un premio Grammy. Este excelente libro de quien fuera crítico musical del *New York Times* trata de cubrir un amplio espectro de la composición norteamericana, desde la música “clásica” serial más *avant-garde* hasta el *hard rock*. Uno de sus veinte capítulos, dedicado a Palmieri, es de los más débiles precisamente porque la salsa es mucho más que un componente del “*All American Music*”. Una de las críticas de Rockwell a Palmieri es que no ha logrado trascender—en sus términos, “superar”—su “enclave étnico”. (Véase a Singer [1983a; 1983b] para un análisis más agudo sobre las identidades y esta música en Nueva York.)

Por último, en distintos países del Caribe, especialmente en Colombia y Puerto Rico, se identifica popularmente a la salsa como música del país, como una expresión nacional.¹⁴ La consigna publicitaria de las actividades del pabellón de Puerto Rico en la célebre Feria de Sevilla del 1992 fue “¡Puerto Rico *es* salsa!”. Esta última interpretación popular se basa también en sólidas realidades: Puerto Rico y Colombia son, junto a Venezuela y Panamá, los países donde en las últimas décadas más se han producido—y se producen—*salsas*.

Ahora bien, ¿por qué encajonar en una identificación nacional particular y excluyente un movimiento evidentemente caribeño amplio que, además, surgió en el entorno de una emigración hacia otra “territorialidad”? Más que una música de esta o cualquier nación, la salsa es tan importante para el análisis de los fenómenos culturales del mundo contemporáneo porque desafía el concepto tradicional de “cultura nacional”—de una clara ubicación territorial—que fue desarrollando, paralelamente con el Estado-nación, el mundo burgués occidental moderno en los últimos dos siglos. ¿Significa, por ello, que lo nacional no tiene cabida en el análisis de la salsa? ¿Es ésta una música desterritorializada, otra manifestación más de una cultura popular global? ¿O no estarán apuntando su creciente y generalizada popularización internacional y su compleja polivalente historia hacia la necesidad del desarrollo de nuevos parámetros analíticos?

“Somos el son”, como la enorme mayoría de los puertorriqueños, identifica la sonoridad salsera con un sentimiento nacional;¹⁵ un sentimiento nacional, no obstante, diferente a la noción territorial tradicional del Estado-nación:¹⁶ “Somos el son de una Patria que renace...” No se trata de una patria que se consolida, sino que vuelve a emerger. No es fortuito que en su mirada al futuro, “Somos el son”

recurra al nombre original del territorio de una “patria” ya desaparecida (“Somos el son de Borinquen”) y paralelamente afirme “Somos el son hispano” e inmediatamente destaque “del *hispano mundial*”. Se trata de

*mi son (que) sigue colándose...
porque no tiene fronteras.*

“Somos el son” intenta rescatar la importancia del sentimiento nacional en el proceso simultáneo de transformar radicalmente su significado territorial.

Este ensayo forma parte de un trabajo más amplio donde intento examinar cómo la salsa representó, en gran medida, una alternativa afrocaribeña popular a los procesos homogeneizantes de globalización sonora que la difusión internacional del *rock* inicialmente significó. ¿Hasta qué punto—es necesario preguntarse—ese rejuego de territorialidades y de tiempos que caracteriza, como en “Somos el son”, a la mejor música de salsa, significó una reacción defensiva a la globalizante crisis espacio-temporal de la modernidad, que Harvey examina? ¿En qué medida, por el contrario, insertándose de manera crítica en ésta, logra plantear una alternativa propia, distinta a la que por lo general aparece en las discusiones del “posmodernismo”, pensadas más bien para el Primer Mundo? En dicho trabajo intento analizar el desafío salsero a los procesos totalizadores de la modernidad occidental y su contribución, desde “la periferia”, desde los márgenes de dicha modernidad, a las transformaciones mundiales contemporáneas en torno al desarrollo de una verdadera heterogeneidad de perspectivas.

La nación “en-sals(z)ada” por “Somos el son” se refiere a un proyecto histórico—conjugando mitos y cotidianidades—que se asume, no obstante, hacia el futuro. Remite a un proyecto profundamente distinto al Estado-nación de la modernidad occidental; un proyecto cimentado en una cultura conformada por una historia diferente, necesitada y acostumbrada a reconstituirse constantemente. La cultura de la “nación en-salsada” se ha ido conformando en una historia moldeada y marcada por la indeterminación y la incertidumbre.¹⁷ Frente a ésta, en las últimas tres décadas, atravesando la modernidad occidental la más profunda crisis de sus paradigmas, en el Caribe una distinta “manera de hacer música” reafirma la más general y, simultáneamente, más concreta dimensión utópica: un lugar y un tiempo para compartir la vida.

No es fortuito que “Somos el son” en el Puerto Rico de los mil novecientos ochenta retome, con su “patria que *renace*”, la aspiración con la cual había concluido desde Nueva York a finales de los sesenta uno de los más importantes pioneros del movimiento salsa—Eddie Palmieri—su LP *Justicia*,¹⁸ uno de los “clásicos” iniciales de esta

“nueva manera de hacer música”. Transformando con modulaciones tipo jazz y con un marcado acento puertorriqueño la famosa moderna utopía romántica cimarrona del musical niuyorkino de los cincuenta *West Side Story*, dicho LP, con tan significativo título, concluye:

<i>Somewhere a place for us</i>	En algún sitio, un lugar para nosotros
<i>Some day, a time for us</i>	algún día un tiempo para nosotros
<i>open-aired and time to spare</i>	al aire libre y tiempo para pasar
<i>hold my hand and we are half way there...</i>	toma mi mano y estamos a medio llegar...
<i>Some day, somewhere we'll find a new way of living...</i>	Algún día, en algún lugar encontraremos una nueva forma de vivir...

NOTAS

1. Como contribución a este número especial de la *Revista de Ciencias Sociales*, he dado forma de ensayo a una sección del primer capítulo del libro en preparación *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. Espero que pueda leerse de manera independiente, aunque originándose en un trabajo mucho más amplio, algunos de sus argumentos irremediablemente quedan sólo presentados, pues se desarrollan en otras secciones del libro.
2. Canción de Víctor Rodríguez Amaro (1986), con arreglo de Isidro Infante en el LP (disco de larga duración) identificado con el mismo título.
3. El concepto de jíbaro se utiliza acá como una relocalización popular de la nacionalidad, una revaloración positiva del término, originalmente despectivo, con el cual se denominó en Puerto Rico, desde el siglo XVIII, al evasivo campesino autóctono, seminómada, hijo de la mezcla de distintos grupos étnicos, como he analizado con mayor detalle en varios ensayos previos (Quintero Rivera 1992; en prensa).
4. Definición de la salsa que adelantó el *disc-jockey* puertorriqueño Marianito Artau en la radio (agradezco al percusionista del grupo Atabal, Héctor Rodríguez, esta referencia).
5. Transcripción de Luis Manuel Álvarez, cotejando la versión grabada en el LP con la partitura del arreglista Isidro Infante. Hemos transcrito el ejemplo en 4/4 en lugar del 2/2 de la partitura, para que cada compás corresponda a la métrica rítmica—la clave. Véase a Quintero Rivera (1997) para poder apreciar más fácilmente la sobreimposición de una segunda clave, sobre la cual se ejecutan normalmente los repiques. Aquellos lectores que conozcan de notación musical deben fijarse también en el *mi bemol* del repique que, en el tono de *la menor* de esta canción, constituye lo que se conoce en la tradición del jazz como el "*blue note*" y en la tradición popular latinocaribeña como "el mixolidio" (en referencia a la escala griega así denominada), que corresponde a los armónicos naturales de instrumentos de una cuerda de ascendencia africana—como el *berimbau* brasileño—y es muy común en la armonía de la música afroamericana.
6. Transcripción y análisis de la bomba en el cagüño tomado de Álvarez (1992:40). A petición mía, Álvarez gentilmente transcribió la frase alusiva al aguinaldo cagüño en "Somos el son" especialmente para este trabajo.
7. La palabra "tumbao" tiene diversos significados en el argot de la música folklórica y popular del Caribe. Acá la utilizo para referirme a un tipo de ritmo básico (que normalmente ejecuta el bajo, o los bajos de una guitarra u otros instrumentos), que subyacen las variaciones rítmicas de diversos géneros (véase el ejemplo en el texto, transcrito por Luis Manuel Álvarez).
8. En Puerto Rico, por ejemplo, numerosos seises tradicionales se estructuran sobre el ritmo "tumbao".
9. Guillermo Castillo, guitarrista del Sexteto Habanero, c. 1928. En esta nota, la anterior y la siguiente, agradezco la información al estudioso y coleccionista Cristóbal Díaz Ayala.
10. *El fiel enamorado* de Paco Portela (década de 1920), Trío Matamoros KUB MT-115.
11. Entrevista personal, San Juan, 1983.

12. La cadencia andaluza está constituida (en el tono de *la* de esta canción) por las armonías de *la menor, sol mayor, fa mayor y mi mayor séptima*. Aparece con mucha frecuencia en la música jíbara y, significativamente, en los tres más conocidos y celebrados boleros sociales de Rafael Hernández: *Lamento borincano, Preciosa y Campanitas de cristal*. Se utiliza también en una de las más famosas plenas (género identificado con el proletariado), *Temporal*, precisamente cuando se hace referencia al país: "¡¿Qué será de mi Borinquen?!" (*la, la, sol, sol, fa, fa, mi, mi*).
13. No fue el caso del importante trabajo de Rondón (1980), quien claramente examina la salsa como un movimiento musical diferente, que no rompió con, sino que desarrolló, formas tradicionales.
14. Así lo expresan, respecto a Puerto Rico, casi unánimemente, los numerosos testimonios del film documental de Ana María García, *Cocolos y Rockeros* (1992).
15. Evidenciado ampliamente en las ediciones a las que he podido asistir de la celebración anual del *Día nacional de la salsa*, organizados por la estación radial Z-93. En estos conciertos al aire libre, con asistencia de miles de seguidores de esta música, los símbolos nacionales—como, por ejemplo, la bandera—tienen una presencia generalizada y protagónica.
16. Al referirse fundamentalmente al mundo afroamericano anglófono, Gilroy (1994:40) apunta que la música, junto a otras formas de expresión, "han desbordado los contenedores provistos por el estado nacional moderno".
17. He intentado bosquejar sus implicaciones en algunos trabajos previos (Quintero Rivera 1995b, 1990, en prensa).
18. Tico SLP 1188, s.f. ¿1968?

REFERENCIAS

- Alén, Olavo. (1984). *De lo afrocubano a la salsa: géneros musicales de Cuba*. San Juan: Cubanacán.
- Álvarez, Luis Manuel. (1992). La presencia negra en la música puertorriqueña. En Lydia Milagros González, ed., *La tercera raíz: presencia africana en Puerto Rico*. San Juan: CEREP-ICP.
- Berrios-Miranda, Marisol. (En proceso.) The Significance of Salsa Music to National and Pan Latino Identity. Tesis doctoral, Universidad de California, Berkeley.
- Boggs, Vernon W., ed. (1992). *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Nueva York: Greenwood Press.
- Díaz Ayala, Cristóbal. (1981). *Música cubana: del areyto a la Nueva Trova*. San Juan: Cubanacán.
- Duany, Jorge. (1984). Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of Salsa. *Latin American Music Review* 5, 2 (otoño/invierno):187-216.
- Featherson, Mike, ed. (1990). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. Londres: Sage.
- Fiet, Lowell y Janette Becerra, eds. (1997). *Caribe 2000: definiciones, identidades y culturas regionales y/o nacionales*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Galán, Natalio. (1983). *Cuba y sus sonos*. Valencia: Pre-textos.
- García, Ana María. (1992). *Cocolos y rockeros*. San Juan: Pandora Films.
- Gilroy, Paul. (1994). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- González, Lydia Milagros, ed. (1992). *La tercera raíz: presencia africana en Puerto Rico*. San Juan: CEREP-ICP.
- Harvey, David. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ianni, Octavio. (1993). *A sociedade global*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- León, Argeliers. (1984). *Del canto y el tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Ortiz, Renato. (1994). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Quintero Rivera, Ángel, ed. (En prensa). *Virgenes, magos y escapularios*. San Juan: CIS-UPR, CEINAC-USC, FPH.
- Quintero Rivera, Ángel. (1997). "La gran fuga": las identidades socio-culturales y la concepción del tiempo en la música "tropical". En Lowell Fiet y Janette Becerra, eds., *Caribe 2000: definiciones, identidades y culturas regionales y/o nacionales*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Quintero Rivera, Ángel. (1995a). La danza puertorriqueña: ¿"blanquita" o mulata? ¿"populachera" o señorial?. *Cupey* 12 (1-2):106-123.
- Quintero Rivera, Ángel. (1995b). The Caribbean Counter-Plantation: Rural Formation Heritage and the Contemporary Search for Fundamentals. En Lieteke van Vucht Tijssen et al., eds., *The Search for Fundamentals: The Process of Modernisation and the Quest for Meaning*. Dordrecht-Boston-Londres: Kluwer Academic Publishers.
- Quintero Rivera, Ángel. (1990). ¡Cultura! en el Caribe, nuestra consigna. En Federació Catalana D'Associacions i Clubs UNESCO, *Identidad cultural y modernidad* (Barcelona). Reimpreso en *Estudios Sociales Centroamericanos* 54 (sept.-dic.):85-100.
- Quintero Rivera, Ángel. (1988). *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros*. San Juan: Huracán.

- Quintero Rivera, Ángel. (1986). Ponce, la danza y lo nacional. *Música* 107 (enero-junio):5-21.
- Quintero Rivera, Ángel y Luis Manuel Álvarez. (1990). La libre combinación de las formas musicales en la salsa. *David y Goliat* 57 (oct.):45-51.
- Roberts, John Storm. (1979). *The Latin Tinge*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rockwell, John. (1984). *All American Music: Composition in the Late XXth Century*. Nueva York: Vintage.
- Rodríguez Amaro, Víctor. (1986). Somos el son. En Raphy Leavitt, *Somos el son*. Disco de larga duración. San Juan: Bronco 139.
- Rondón, César Miguel. (1980). *El libro de la salsa*. Caracas: Artes.
- Singer, Roberta L. (1983a). *My Music is Who I Am and What I Do: Latin Popular Music and Identity in New York City*. Tesis doctoral, Universidad de Indiana.
- Singer, Roberta L. (1983b). Tradition and Innovation in Contemporary Latin Popular Music in New York City. *Latin American Music Review* 6 (2).

RESUMEN

La salsa no es un ritmo o forma musical particular. Es más bien "una manera de hacer música", una de cuyas características centrales es precisamente su libre combinación de diversos ritmos y géneros del Caribe. No es fortuito que la salsa, cimentada en una nueva modalidad de migración, tomara como género central al son, una música de evocaciones nómadas. La música de salsa plantea interrogantes muy importantes en torno a la dimensión espacio-temporal de las identidades colectivas, sobre todo en nuestra época caracterizada por la intensificación de procesos culturales de globalización y su generalizada penetración en el mundo popular. En el caso de la salsa, nos encontramos ante una "manera de hacer música" conformada originalmente, en gran medida, alrededor de procesos dramáticos de desubicación territorial. Con raíces en tradiciones expresivas de diversos países del Caribe, la salsa como movimiento surgió en Nueva York; o mejor dicho, en la constante intercomunicación entre esta ciudad y las sociedades caribeñas, vinculadas a un intenso proceso migratorio en un momento donde la migración a las metrópolis era (como aún es) elemento fundamental de la realidad social contemporánea. La salsa le imprimió un carácter contemporáneo—áspero-urbano—a formas musicales tradicionales del Caribe en consonancia con las transformaciones en el mundo popular de estos países. [**Palabras clave:** salsa, música popular latina, identidades colectivas, migración caribeña, desterritorialización.]

ABSTRACT

Salsa is not a particular musical rhythm or form. It is rather "a certain way of making music," one of whose central traits is precisely its free combination of diverse rhythms and genres from the Caribbean. It is no accident that salsa, based on a new mode of migration, took *son*, a music of strong nomadic connotations, as its central genre. Salsa music raises very important issues regarding the spatial and temporal dimension of collective identities, especially in our times, characterized by the intensification of cultural processes of globalization and their general penetration of the popular world. In the case of salsa, this "certain way of making music" was originally shaped, in large measure, by dramatic processes of territorial displacement. With roots in the expressive traditions of several Caribbean countries, salsa emerged as a movement in New York; or better still, in the constant intercommunication between that city and Caribbean societies, linked to an intense migratory movement at a moment when migration to the metropolises was (and remains) a fundamental element of contemporary social reality. Salsa gives a contemporary twist, rough and urban, to the traditional musical forms of the Caribbean, in tandem with the transformations in the popular world of these countries. [**Keywords:** salsa, Latin popular music, collective identities, Caribbean migration, deterritorialization.]