

Sección central



# La tradición de los Estudios de la Salsa, un abordaje desde los Estudios Artísticos

## Artículo de investigación

Recibido: 24 de agosto de 2023

Aprobado: 6 de diciembre de 2023

**César Augusto González Vélez**

Universidad Central, Bogotá, Colombia  
cgonzalezv2@ucentral.edu.co

—

Cómo citar este artículo: González Vélez, C. A. (2024). La tradición de los Estudios de la Salsa, un abordaje desde los Estudios Artísticos. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 10(16), 20-37.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.21186>

<

La Paz Imaginada (2010) *Año nuevo Aimara 2010* 9. En *Datos imaginarios urbanos*, consulta 13 de diciembre de 2022, <http://datos.imaginariourbanos.net/items/show/10523>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

## Resumen

El artículo ofrece un recorrido exhaustivo a través de los denominados Estudios de la Salsa. A lo largo del texto, se analizan de manera crítica los problemas fundamentales que han moldeado la comprensión de este género musical, en particular cinco problemas clave que han surgido en el ámbito de los mencionados estudios. En primer lugar, se presenta el "problema ontológico", que cuestiona la definición misma de la salsa y busca entender su esencia y características distintivas. Para el segundo problema, denominado el "problema de la tradición", se enfoca en explorar y definir la tradición en el contexto de los estudios sobre la salsa. Se plantea la pregunta fundamental de qué constituye la tradición en este campo y cómo ha evolucionado a lo largo del tiempo. Un tercer desafío es el "problema urbano-rural", donde se analiza cómo se representan y entrelazan los desplazamientos entre el entorno urbano y rural en la historia de la salsa. En el artículo también se examina el "problema histórico", que se centra en las diferentes narrativas que han dado forma a la historia de la salsa, investigando cómo se han construido sus relatos y cómo estos han influido en la percepción del género. Por último, con el "problema de las prácticas" se exploran diversos aspectos prácticos que rodean la salsa, como el baile, el coleccionismo, la producción musical y los roles de los gestores y cronistas. Estas prácticas se analizan en profundidad para comprender su papel en la formación y difusión de la salsa como fenómeno cultural.

## Palabras clave

salsa; Estudios de la Salsa; tradición musical; género musical; procesos sociales

## State of the art in the tradition of “Estudios de la Salsa” from the Artistic Studies’ perspective

### Abstract

This article comprehensively traces the so-called “Estudios de la Salsa” (Studies on Salsa). Throughout the text, the fundamental problems that have shaped the understanding of this musical genre are analyzed, more specifically five key issues that have come up in these studies. First, there is the “ontological problem”, that questions salsa’s very definition and seeks to capture its essence and distinctive traits. The second, the “question of tradition”, focuses on exploring and defining tradition in the context of studies on salsa. It addresses the fundamental question of what constitutes tradition in this field and how it has evolved over time. A third challenge is the “urban-rural issue”, analyzing how the urban and rural environments are represented and connected in salsa’s history. The article also examines the “historical problem”, focused on the different narratives that have shaped the history of salsa, investigating how its stories have been built and how they have influenced the genre’s perception. Finally, with the “question on practices”, several practical aspects surrounding salsa are explored, such as the dance, collections, musical production, and the role of promoters and chroniclers. These practices are analyzed in depth, to understand their role on the creation and spreading of salsa as a cultural phenomenon.

### Keywords

Salsa; studies on salsa; musical tradition; musical genre; social processes

## Etat de l’art de la tradition des Études de la Salsa depuis la perspective des Études artistiques

### Résumé

L’article propose un parcours exhaustif à travers les dénommées Études de la Salsa. Tout au long du texte sont analysés de façon critique les problèmes fondamentaux qui ont forgé la compréhension de ce genre musical, en particulier

cinq problèmes clés qui ont surgi dans le domaine des études en question. En premier lieu apparaît le “problème ontologique” qui interroge la définition même de la salsa et cherche à comprendre son essence et ses caractéristiques distinctives. Le second problème, dénommé le “problème de la tradition” se concentre sur l’exploration et la définition de la tradition dans le contexte des études sur la salsa. La question fondamentale qui est posée est celle de savoir comment est constituée la tradition dans ce domaine et comment a-t-elle évolué au cours du temps. Un troisième défi est le “problème urbain-rural”, où l’on analyse comment se représentent et se mêlent les déplacements entre l’environnement urbain et rural dans l’histoire de la salsa. L’article examine également le “problème historique” qui est centré sur les différentes narrations qui ont donné forme à l’histoire de la salsa, en étudiant comment se sont construits ses récits et comment ils ont influencé la perception de ce genre. Enfin, avec le “problème des pratiques” sont explorés différents aspects pratiques qui entourent la salsa, comme la danse, la collectionnisme, la production musicale et les rôles des gestionnaires et chroniqueurs. Ces pratiques sont analysées en profondeur pour comprendre leur rôle dans la formation et la diffusion de la salsa en tant que phénomène culturel.

### Mots clés

salsa; études de la salsa; tradition musicale; genre musical; processus sociaux.

## Estado da arte da tradição dos Estudos da Salsa sob uma perspectiva dos Estudos Artísticos

### Resumo

O artigo oferece uma visão exaustiva dos denominados Estudos da Salsa. Ao longo do texto, são analisados criticamente os problemas fundamentais que determinaram a compreensão deste gênero musical, particularmente cinco problemas-chave que surgiram no âmbito dos Estudos da Salsa. Em primeiro lugar, é analisado o “problema ontológico”, que questiona a própria definição de salsa e procura compreender sua essência e características particulares. Já o segundo problema, denominado o “problema da tradição”, está focado

na exploração e na definição da tradição no contexto dos estudos sobre a salsa. É feita a pergunta fundamental sobre o que constitui a tradição nesta área e como ela evoluiu ao longo do tempo. Um terceiro desafio é o "problema urbano-rural", que analisa como os deslocamentos entre o meio urbano e o rural estão representados e entrelaçados na história da salsa. O artigo também estuda o "problema histórico", que está centrado nas diferentes narrativas que determinaram a história da salsa, por meio da análise da forma como suas narrativas foram construídas e como influenciaram a percepção deste gênero. Finalmente, a "proble-mática das práticas" explora diferentes aspectos práticos da salsa, como a dança, o colecionismo, a produção musical e o papel dos gestores e cronistas. Estas práticas são profundamente analisadas, a fim de compreender o seu papel na formação e difusão da salsa enquanto fenômeno cultural.

### **Palabras-chave**

Salsa; Estudos da Salsa; tradição musical; gênero musical; processos sociais.

### **Imasami apamunaku kai ñugpamanda sakiska tunaikunata kawaspa kai ruraikunata katichidur**

#### **Maillallachiska**

Kai mailla kilkaskapi parlakunakumi ña tukuipi tapuchiskakuna kai tunaikunamanda llakiikuna, "kai sug llaki kami mana sugkunata kawaspalla ruraikuna apachii" munanakumi iachangapa maimandam kai tunaikuna llugsiku.

Kai iskai llakiipi ninakumi ninakumi " ñugapamandata samuku" kaipi Munanaku iachangapa kaipi kilkaska tunaíta. Tapurinakumi imasatak ñugpata kaska i inasatak kunaura sugricgo ka. "kimsa llakiipi ninakumi karrumanda i chimanda llatata" kanipi tapuchirinakumi imasami chapurinaku kachanimanda i kaimandakuna, ka suglla paru tunaikunamanda. Tapuchispa imasami apamunaku kawachukuna ña tukuchingapa, "llakii imasa ruranakuska" kawankuna imakunami kai tunaipi katichinaku, imasa kusikuska imasa mulluriska imakuna wachiska, imasa tunaska i maikan kai ima kilkaskata. Chi nispa kai ruraikunata allilla kawaspa tapunaku imasami kawachinkuna kai tundikunata tukuikunamanda.

### **Rimangapa Ministidukuna**

Chasa suti tunai, iachaikuna kai tunaimanda, ñugpamandata tunai, chasa tunai, apachikuna tukuikunamanda

En este artículo me propongo construir una cartografía de los problemas de conocimiento que los investigadores le han planteado al fenómeno transnacional y transgeneracional de la salsa, la cual ha generado distintos análisis desde hace más de 40 años. La intención es trazar un mapa en el que pueda encontrar mi propia ruta para estudiar y crear con y desde la salsa, guiado por una intención crítica que me lleve a aportar en el debate sobre esta música que ha sido central en la historia cultural de nuestro continente y que ha materializado apuestas estéticas y políticas de diferentes artistas, humanistas, públicos y, por qué no decirlo, de algunos empresarios que han contribuido, para mal o para bien, al desarrollo de la tradición salsera.

La etiqueta misma de "la salsa" ha generado una disputa desde que se usó como forma de mercadear el concepto con el que los músicos migrantes latinos en EE. UU. interpretaban los ritmos del Caribe, en particular el son, la bomba, la plena, el chachachá y el guaguancó. No hay manera de pisar tierra firme cuando hablamos de salsa, en cuanto se trata de un "objeto" relacional que adquiere significados distintos en diferentes contextos. Esta disputa por la salsa se ha dado en el plano de los músicos, en el plano del mercado y de los públicos, y en el plano académico. En este documento trataré de delinear los ejes de los debates que se han dado al respecto.

Si bien la salsa como "género" musical o, mejor, como interpretación urbana de los ritmos caribeños de origen que datan de finales del siglo XIX, puede ubicarse temporalmente a mediados de los años sesenta en Estados Unidos, los denominados Estudios de la Salsa podrían tener como primer gran hito el libro de César Miguel Rondón (1979) titulado *El libro de la salsa*. Esta obra, escrita en clave de crónica por alguien que conoció de primera mano a algunos de los exponentes de la

pre-salsa y a buena parte de los grandes artistas del Boom salsero neoyorquino, pone un primer referente para hablar de una tradición de estudios en torno a este fenómeno socio-musical. Parte de la riqueza del libro de Rondón está en su tono narrativo y no académico, sin que por ello deje de ser un texto rico en contenido que permite pensar el lugar de la salsa en la historia cultural latina. Al libro se le reconoce como una de las obras iniciáticas en el camino de entender y proponer reflexiones sobre el devenir de la salsa. Además, este trabajo ha sido un referente importante para quienes posteriormente desarrollaron una socioantropología y narrativa de la salsa. Algunos de ellos son autores como Quintero (1998a; 1998b; 2002; 2005; 2008), Padura (1995), López Cano (1998; 2005; 2006; 2009), Ulloa (1988; 2008; 2018), entre muchos otros, que alimentaron una reflexión sobre los sentidos y procesos que suceden con y desde la salsa, y se plantearon algunos problemas con los que entraré en diálogo más adelante. Asimismo, autores como Jursich (2014), Gómez y Jaramillo (2013), Espinosa (2014), Gutiérrez (2022) y Hernández (2016), ya en la segunda década del siglo XXI, continúan reflexionando, narrando y pensando las rutas de la salsa más allá del mito fundador y de sus territorios de origen.

En ese diálogo, desarrollado a través de más de cuatro décadas por investigadores puertorriqueños, cubanos, mexicanos y colombianos, entre otros, es en el que pretendo contextualizar el presente texto. De esta forma, para que resulten comprensibles los puntos de inflexión y las preocupaciones que han dado estructura a esta tradición de los Estudios de la Salsa, presentaré los problemas que se han propuesto estos autores, así como los principales hallazgos que han socializado en sus publicaciones. Para agrupar y poner en discusión estas aproximaciones, encuentro que las principales inquietudes que han ocupado a los investigadores de la tradición salsera giran en torno a los siguientes puntos nodales: a) Problema ontológico: ¿qué es la salsa? b) Problema histórico: ¿cómo se ha contado la historia de la salsa? c) Problema político: ¿cómo entender las implicaciones políticas de la salsa? d) Problema de la tradición: ¿cómo se ha estudiado el trayecto de la salsa más allá de sus años dorados? e) El problema de las prácticas: bailarones, músicos, coleccionistas,

gestores y cronistas. Después de presentar mi lectura de estos problemas, haré algunas precisiones sobre cuál podría ser el aporte de mi investigación en relación a los Estudios de la Salsa.

## I Problema ontológico: ¿Qué es la salsa?

Aunque para un lector desprevenido pueda resultar una perogrullada preguntarse ¿qué es la salsa?, este cuestionamiento atraviesa buena parte de la reflexión de diferentes autores que han abordado esta tradición. De hecho, la discusión podría llevarnos hasta la pregunta acerca de cuál es la “verdadera” ontología de la música. Empecemos poniendo un punto de partida precisamente en este espinoso asunto. López Cano (2018) hace un rastreo de las discusiones ontológicas sobre el hecho musical. En un riguroso estado de la cuestión retoma los postulados de Davies (2001), quien ha abordado la pregunta filosófica de la música desde la perspectiva del contextualismo ontológico. Considero que esta postura permite comprender la música tanto en sus aspectos formales y estrictamente sonoros, como en sus usos y determinantes sociales, así que la retomo como postulado base para dialogar con la discusión sobre qué es la salsa. El autor mexicano explica:

Davies opina que las obras musicales son más bien una clase de sonidos-eventos prescritos más que clases de patrones o acciones por lo que sus instancias, que dependen de las acciones performativas, pueden variar mucho y no ser perfectas y aun así se siguen concibiendo como la misma obra. Además de considerar que las obras que se crean pueden ser luego destruidas, destaca su aceptación de que algunas de sus características identificadoras dependen de relaciones entre su estructura interna, pero otras lo hacen de factores sociales externos a sus límites inmediatos. Debido a ello, están sujetas a variabilidades y cambios en su forma y sustancia, derivados de conductas y decisiones que diferentes agentes eligen de manera contingente. Lo que se puede o no se puede especificar como parte de una obra musical está en

función de dónde y cuándo se establece esa definición. Por ende, los parámetros relevantes para establecer la identidad de una obra incluyen igualmente elementos puramente musicales y construcciones sociales, cambios tecnológicos y condicionantes históricas. (López Cano, 2018, p. 44)

Esta argumentación nos sitúa, en el caso específico de la salsa, en la tensión entre sonoridad/forma musical y construcción social/proceso cultural. Esto es central para abordar el debate sobre si la salsa es un género, un rótulo comercial, un movimiento, un lenguaje o un concepto. Afirmar que la salsa es un género implica hacer énfasis en la forma, en la sonoridad y en los patrones estrictamente musicales. No obstante, “¿es salsa la reinención de Celia Cruz que de sonera pasó a salsera haciendo prácticamente lo mismo?” (Padura, 2019, p. 253). La descripción de la salsa como género es incompleta en cuanto la sonoridad de la salsa podría estar ya presente, en algunos casos, en sonidos previos al uso del término en la industria musical. En una canción de Maykel Blanco y Maykel Fons, titulada *Dale lo que lleva*, se dice: “Mi son tiene tremendo guaguancó. Pa’ qué le llaman salsa, si esto es son”. El son y la salsa comparten, en términos formales, muchas características, pero no son iguales en cuanto la existencia de la salsa va más allá de lo estrictamente sonoro y se explica por procesos culturales, históricos y sociales. Además, la salsa no sólo retoma elementos del son sino de otros ritmos caribeños como el guaguancó, la bomba, la plena, el chachachá, la cumbia, entre otros. A pesar de lo expuesto anteriormente, se encuentran en la literatura aproximaciones en las que se define a la salsa como un género:

para efectos de este ensayo definiré la música salsa como un género popular de origen afrocaribeño incubado en el barrio latino de Nueva York hacia 1960, sobre la base de géneros matrices afrocubanos (son, danzón, guaracha y guaguancó), enriquecida con el aporte de los géneros populares y folclóricos de Puerto Rico (bomba y plena) y de otros pueblos del área del Caribe. (Ulloa, 1988, p. 17)

Aquí se afirma que la salsa es un género —aunque Ulloa en otros textos habla de un intergénero— derivado de matrices sonoras de diferentes países caribeños. Por otro lado, Quintero opta por no hablar de género sino por definir la salsa como: “una manera de hacer música conformada originalmente, en gran medida, alrededor de procesos dramáticos de desubicación territorial” (1998c, p. 112). Esta “desubicación territorial” es explicada por Quintero en función a la interconexión, a través de la música de diferentes países del Caribe con ciudades como Nueva York, en donde se dio origen al mercado global de la salsa. Esta aproximación parece estar en sintonía con la que plantea López Cano en su artículo *La salsa en disputa*. Allí, citando otros autores, señala:

no se puede hablar de la salsa como un género musical “que se pueda identificar y clasificar” (Padura, 1997, pp. 86, 161 y 51). Es por ello que para algunos “salsólogos”, más que una forma musical, la salsa debe entenderse como “un fenómeno antropológico” (Romero, 2000, p. 45) que no se caracteriza por la producción de un ritmo, forma o género identificable por ciertas estructuras, tipos o fórmulas, sino por una práctica musical particular, un “modo de hacer música” cuya seña característica es la “muy libre combinación de ritmos, formas y géneros afrocaribeños tradicionales” (Quintero, 1999, p. 22). Pero si bien es imposible definir la salsa como género, la presencia de la música cubana en la formación, sonoridad y base de esta música se yergue como una sombra que clama por hacer valer su protagonismo e identidad. (López Cano, 2009, p. 2)

En este fragmento el autor presenta la discusión ontológica, que a su vez es política, a la hora de definir qué es la salsa. Afirmar qué es un género podría soslayar su carácter transterritorial, transcultural y de alguna forma mestizo<sup>1</sup>. No obstante, considerar que la salsa es simplemente una adaptación neutra de la sonoridad cubana o puertorriqueña es también impreciso (Duany, 1984). La salsa sí creó

1 En este concierto de La Fania se hace una explicación sonora de las connotaciones mestizas de la salsa: <https://www.youtube.com/watch?v=z6DPm1nCIWc>

una manera de hacer que tiene unas características formales diferentes a los ritmos de origen y propuso un *movimiento* cuyo origen se explica en el contexto que vivieron los jóvenes latinos a finales de los años sesenta en New York (Rondón, 2017). Esta discusión nos muestra cómo la tensión entre tradición e innovación ha sido central en la historia de la salsa. Dicha tensión fue, al mismo tiempo, la manera de mantener la tradición latina para quienes migraron hacia el centro de poder norteamericano, así como la forma de innovar y generar un sonido que no fuera simplemente la continuación del son y la bomba.

El movimiento salsa tomó de esta tradición del big band su sentido de identidad latina, su identidad latinocaribeña amplia extraterritorial. Revolucionó, no obstante, su sonoridad con la tímbrica del *Combo* y a través de la práctica de «faltarle el respeto», como dirían los tradicionalistas, a la «integridad» de cada género; al no respetar los bordes, las «fronteras», entre uno y otro; al transgredir sus «esencias definitorias» con un «entrejuego» combinatorio indeterminado de porosidades mutuas, donde se hacía difícil «determinar» qué diablos! se estaba tocando: si una guaracha, un son, una rumba, una cumbia, una guajira, un cha-cha-chá, un bolero, un merengue, una plena o un guaguancó. De hecho, se elimina la práctica, hasta ese momento muy generalizada, de identificar cada canción por su género en las carátulas de los discos. (Quintero, 2002, p. 12)

El uso del trombón como instrumento principal en los combos (formatos que reemplazaron a las grandes orquestas como las de Machito, Tito Puente y Tito Rodríguez), las referencias a lo barrial, la mezcla de los géneros originarios del Caribe y la búsqueda de un sonido rudo, hace que no pueda hablarse de la salsa como un *remake* de otros géneros, sino que, por el contrario, puede afirmarse que existe un lenguaje de la salsa, un concepto, una manera sonora, discursiva, práctica de hacer un diálogo ecléctico de los sonidos originados en la mixtura entre los esclavos africanos, los pueblos originarios caribeños y los españoles.

Existen diferencias significativas entre el son como tal y la salsa actual. Lo más significativo es que la salsa tiene un sonido metálico más vigoroso, provisto por la introducción del trombón, que el más terso *son*, que emplea una o dos trompetas como mucho, comúnmente. Al mismo tiempo, la orquesta de *salsa* refuerza la percusión clásica del bongó y la conga con el timbal o el cencerro, a veces en sustitución de la clave y el güiro. La sonoridad general distintiva de la salsa es menos apagada, más violenta, hasta estridente. Algo de esto debido a la influencia del *Jazz*, con su uso del cromatismo y las armonías disonantes. (Castro, 2009, p. 12)

Entiendo que la salsa es un “concepto” en la medida que funciona como una especie de estructura mental compartida por los miembros de una comunidad o subcultura, que rearticula el valor de productos culturales del pasado (incluyendo la hegemónica música cubana), dotándolos de nuevos significados e insertándolos en nuevas prácticas, con el objetivo de construir con ellos nuevas realidades sociales. (López Cano, 2009, p. 3)

Para terminar este primer apartado, debo señalar que no todas las aproximaciones consideran que el término salsa dé cuenta de un proceso artístico, algunas señalan que la salsa más que música, es una categoría comercial. Para Negus, “la salsa funciona como una etiqueta comercial para colocar las grabaciones en las tiendas de discos, construir diagramas de ventas y diseñar campañas de mercadeo” (1998, p. 31). Todo esto solo tiene sentido en el marco de una geopolítica del mercado cultural. Negus concluye que la salsa opera en: “la medida en que la cultura latina se imagina como un mercado de nicho dentro de los Estados Unidos y como un mercado regional dentro de la llamada economía global” (p. 31). Esta postura es compartida por artistas como Tito Puente quien en diferentes entrevistas se expresó sobre cómo la etiqueta “salsa” era más una invención del mercado que un género musical en sí; la cual, además, desde su perspectiva, no reflejaba la verdadera identidad de la música latina que ya se interpretaba antes de la aparición de la etiqueta. Lo cierto es que la salsa

ha existido durante más de medio siglo y como símbolo y proceso cultural ha descrito una historia, la cual es también objeto de discusión por los salseros, salsómanos y salsólogos.

## II Problema histórico: contar la historia de la salsa más allá de las fronteras de los Estados Nación

Es usual escuchar dos versiones sobre el origen del término "salsa". Para algunos, la canción de Ignacio Piñeyro, *Échale salsita*<sup>2</sup>, marca un punto cero en el uso de esta metáfora que designa una de las músicas más importantes del Caribe. Para la canción, el compositor escribió:

En Catalina me encontré lo no pensado,  
La voz de aquel que pregonaba así: "Salsa"  
En Catalina me encontré lo no pensado,  
La voz de aquel que pregonaba así:  
Échale salsita, échale salsita, Ah, ah, ah, ah...

Esta versión sobre el origen del término pone el énfasis en el compositor (de origen cubano) y en el son como género originario. La otra versión le concede a Phineas Danilo Escalona, locutor venezolano de los sesenta, la autoría del nombre de la salsa. De hecho, este comunicador conducía un programa titulado *La hora de la salsa*<sup>3</sup>. Es sabida la importancia de Venezuela para la circulación y difusión de estas músicas afro-antillanas, así como de la radio en cuanto artefacto cultural que sirvió para posicionar las producciones sonoras en el siglo XX. De hecho, en el contexto que nos interesa, el mismo Tito Rodríguez le hace una canción al señor Escalona: *El bigotón de Danilo*<sup>4</sup>, en donde lo pondera como alguien importante en ese ambiente que luego se conocería como salsa. Entonces, el mito dice que fue este comunicador, en su programa radial, quien empezó a etiquetar como salsa a la música que hicieron los migrantes latinos en Estados Unidos desde finales de los años cincuenta. Lo haría, cuenta la leyenda, en medio de una entrevista a Ricardo Ray y Bobby Cruz.

La coexistencia de estas dos historias nos expresa la imposibilidad de fijar un punto cero que dé cuenta del origen de la salsa, el que fue posible gracias al trabajo de músicos, gestores, públicos, comunicadores, productores, etc. Sin embargo, más allá de lo anecdótico, la disputa por la manera en que se cuenta la historia de la salsa adquiere matices nacionales, raciales y socio-antropológicos. De hecho, la pregunta por el origen de alguna forma ha influenciado la producción misma de los salseros. Como se mencionó en el apartado anterior, los músicos cubanos no reconocen la existencia de un género llamado salsa y ven en la "matancerización" (Rondón, 2017), es decir, en la apropiación comercial que hizo La Fania de la música cubana, una apropiación cultural y una instrumentalización de su cultura guiada exclusivamente por fines lucrativos.

En consecuencia, la manera como se narra la historia de la salsa tiene matices distintos de acuerdo a la nacionalidad de los autores que la han narrado, aunque "la mayoría de los salsólogos acepta sin problema la transterritorialidad del origen del término "salsa" (Boggs, 1992; Roberts, 1999, p. 187; Salazar, 2002, pp. 255-259; Acosta, 2004, pp. 129-136; López Cano, 2009, p. 18), es de esperar que la nacionalidad de la salsa pueda generar discusiones académicas y musicales. El uso de conceptos como transculturación, transterritorialización o reterritorialización no estarán exentos de crítica; sin embargo, desde mi perspectiva, son imprescindibles, dado que el origen y el devenir de la tradición salsera desafían desde el primer momento el contenedor conceptual de "lo nacional". No se puede hablar de salsa sin Cuba, pero tampoco puede hacerse sin Puerto Rico; Estados Unidos fue el contexto en donde se masificó la cultura de la salsa a nivel global; Colombia, Venezuela, Perú y México, entre otros, también participaron, no solo como receptores, sino también como actores determinantes en la manera en que la tradición de la salsa se desarrolló.

Es probable que los libros más relevantes para este estado del arte (en particular en este punto) sean: *El libro de la salsa* de César Miguel Rondón (publicado en 1980 y su última edición en 2017), *Salsa, sabor y control* (1998b) de Ángel Quintero Rivera, *La salsa en discusión* (2009) de Alejandro Ulloa,

2 <https://www.youtube.com/watch?v=qf-fUmWgMeg>

3 <https://www.youtube.com/watch?v=pBoyMI2S0-4>

4 <https://www.youtube.com/watch?v=dVPpfpYZM8>

*Salsa y Cultura popular en Bogotá* (2013) de Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo y *Fuera Zapato Viejo* (2014) compilado por Mario Jursich, entre otros que se relacionan a lo largo del texto. La manera en que en estos trabajos se aborda la historia de la salsa tiene énfasis distintos. Para Rondón (2017) se puede establecer unos periodos de la salsa que van desde la "salsa 0" (o pre-salsa) hasta lo que él denomina como "todas las salsas", que sucede después de toda la llamada "Edad de oro" de los artistas latinos en Nueva York. Esta periodización, que él denomina como "la historia del Caribe urbano", tiene como eje lo acontecido en Estados Unidos. Si bien Rondón teje en el relato el diálogo con la producción cultural de Cuba, Puerto rico, Venezuela y Colombia, es claro que se asume una perspectiva centrada en la actividad norteamericana, que se sustenta en el hecho de que la industria musical neoyorquina fue determinante para la masificación del género. Para Gutiérrez, quien difiere del libro canónico de Rondón,

se podría concluir que la salsa se dividió en 3 etapas de desarrollo. La primera etapa sería la de la salsa dura que se desarrolló principalmente en los años 70's hasta los inicios de la década de los 80's; la segunda etapa fue la que principalmente a finales de los 80' y a inicios de los 90's donde se desarrolló la *salsa monga*<sup>5</sup> y, también, se popularizó la salsa colombiana y, por último, la etapa más actual de la salsa que empieza en la segunda mitad de los 90's y dura hasta nuestros días, pero con menos popularidad. (Gutiérrez, 2022, pp. 14-15)

Empero, la historia de la salsa ha sido contada desde otros lugares con énfasis diferentes. Los hechos pueden ser similares, todos reconocen los ritmos de origen en las Antillas, la migración a Nueva York, el mestizaje con el jazz, etc., pero los énfasis permiten entender por qué resulta un problema hablar de una historia única de la salsa. Para Quintero (1998b), la historia de la salsa no se cuenta desde los hechos acaecidos en las barriadas latinas en Nueva York. Sin la historia de las plantaciones en Puerto Rico, sin la configuración

5 Este calificativo de "salsa monga" lo popularizó Willie Rosario, quien lo enunció como una crítica a la salsa romántica de la época. Esta aclaración es mía y no de Gutiérrez.

de la bomba y la plena como ritmos originarios, no es posible entender lo que significa la salsa. El proceso artístico y cultural de melodización del ritmo, de camuflaje del tambor, es el acto primigenio que da origen a la salsa, y este proceso no puede ubicarse fundacionalmente en Nueva York: "El ritmo se melodiza, se camufla melódicamente. Pero la melodización de ritmos no es un recurso nuevo que aporta la salsa a la música tropical. Es una práctica de elaboración sonora de largo abolengo histórico en las sociedades del Caribe" (Quintero, 1998b, p. 225).

Este otro enfoque nos pone sobre una pregunta importante: ¿quiénes pusieron el primer ladrillo en el concepto de la salsa? ¿Acaso fueron los jibaritos puertorriqueños? ¿Acaso los guajiros cubanos que dieron luz al son? ¿Puede atribuirse el concepto fundacional de la salsa a los migrantes latinos en Nueva York? ¿Podría afirmarse que la salsa venía hecha desde África y que sin el paso por lo español y por lo indígena sonaría igual y generaría lo mismo? Estas preguntas abren debates y podrían suscitar diálogos entre los estudiosos de la tradición. Podemos señalar, no obstante, que autores como Rondón, Espinosa, López Cano, Jaramillo y Ulloa podrían estar más cerca del énfasis que sitúa a la salsa como una elaboración de los latinos en USA. Otros como Quintero y Padura problematizan más este origen. El primero reconoce que el inicio del concepto, al cual denomina acertadamente como la melodización del ritmo, estaba ya en las músicas tradicionales de las que se nutre la salsa. Padura, por su parte, incluye a Juan Luis Guerra y a otros músicos dominicanos dentro del paraguas de lo salsero, lo cual no sería muy usual entre muchos puristas del género que ven al merengue como otra música caribeña, quizás más ligera y menos disruptiva. Estas variaciones no son meramente formales, dan cuenta de concepciones distintas del Caribe y su cultura.

Otro elemento, importante para comprender las distintas aproximaciones a esta historia, se encuentra en la manera en que se han narrado las historias locales de ciudades que no fueron territorios de origen de las músicas tradicionales que originaron la salsa, pero que cuentan con una tradición salsera. Como señala Martí (1995), es preciso que los estudios de la música pasen de centrarse

exclusivamente en el origen de la música para que consideren la relevancia que dicha música tiene en algunos territorios. Es posible que músicas que nacieron en determinado lugar entren en flujos de intercambio simbólico globales y construyan segundas historias en otros territorios. Sería injusto pensar que solo puede hacerse historia del rock en Inglaterra o en Estados Unidos. De la misma manera, la historia de la salsa, música mestiza, trans-territorial y transgeneracional, no se agota sólo en Cuba, Puerto Rico y Estados Unidos.

Creemos que no solo es necesario estudiar las culturas tradicionales y las raíces de una identidad, sino aquellas culturas e identidades locales y regionales que se están configurando actualmente en América Latina, en sus centros urbanos, como expresión de una nueva sensibilidad, contemporánea, que a pesar de sus vínculos con el pasado se ha formado enteramente —para el caso de Cali— en la joven ciudad, en la ciudad adolescente de los últimos 50 años, cuando llega a ser propiamente un centro urbano, comercial e industrial. (Ulloa, 1998, p. 141)

La manera en que se cuenta la historia de la salsa en Cali, en Bogotá o en Caracas tiene unas connotaciones especiales, dado que son ciudades que no están vinculadas directamente con la raíz del género, pero que, gracias a las migraciones, el mercado del disco, el cine y la proliferación de prácticas fundamentales para la salsa como el baile, terminaron tejiendo historias particulares en el marco de esta tradición. Esto explica por qué Ulloa se pregunta: ¿por qué en Cali?, mientras Gómez y Jaramillo (2013) se preguntan: ¿por qué en Bogotá? Ulloa narra la formación de una Cali moderna de manera simultánea a la formación de una Cali salsera; Gómez y Jaramillo dan cuenta de la instauración de una tradición con la salsa (de unos territorios del goce, de unos tipos sociales salseros, etc.) en la capital fría y andina, lejana y a la vez vibrante con el Caribe. De forma semejante, Contreras (2008) recontextualiza la historia en el Caribe colombiano en donde la salsa fue importante y se mezcló con otros procesos sonoros propios de la afrocolombianidad.

Estas segundas historias o historias locales de la salsa nos muestran procesos muy interesantes de mixtura, de recontextualización, de resignificación, que no suceden solo en el plano de lo discursivo sino que se conectan con prácticas incorporadas que suceden en los territorios, con la producción social de espacios y con formas de territorialización del mito salsero. Es importante recordar la centralidad que este proceso ha tenido y tendrá en la historia de salsera: “la salsa es también un momento del proceso de reterritorialización de la cultura caribeña: es otro fenómeno de las diásporas latinoamericanas cuya dinámica particular hay que analizar para comprender algunos aspectos importantes de esta música” (López Cano, 2009, p. 11). Lo clave está en que la historia de esta diáspora no solo describe el trayecto Cuba - Estados Unidos o Puerto Rico - Estados Unidos. La diáspora también se encuentra en el viaje hacia diferentes puntos de Latinoamérica en donde generó procesos particulares, así como lo hizo viajando a África y a Asia, en donde adquirió otros matices. Por poner un ejemplo, el viaje de la salsa de Cuba a África (Shain, 2009) trazó otro interesantísimo capítulo de esta historia, dado que para los africanos la salsa fue una manera de acercarse a unos valores modernos que reconocían (gracias a la exigencia de quienes detentan el poder colonial) en la música afroantillana. Las senegalesas orquesta Baobab y la agrupación Étoile de Dakar, entre otros muchos artistas, aprendieron a hacer salsa no como la recuperación de un ritmo que les pertenecía, sino como la adopción de una música moderna y extranjera con la que podían pactar y reconocerse.

### III Problema urbano-rural: ¿cómo se ha abordado el tránsito de la salsa entre el mundo rural y el urbano?

Un proceso común que de alguna forma les da estructura a diferentes historias de la salsa es la migración. Si bien es difícil ser taxativo frente a fenómenos como la tradición salsera, los cuales pueden ser leídos de maneras diferentes de acuerdo con los marcos de interpretación y a los intereses del investigador, creo que es posible afirmar que la salsa es una música migrante. Sin la migración forzada de los esclavos africanos a las Antillas no existirían la rumba, la bomba y la plena;

sin la migración de los españoles a sus luego colonias tampoco existiría el danzón, el son y el seis (Castro, 2009; Quintero, 1998b). Sin la migración de los latinos a Estados Unidos, las sonoridades caribeñas no habrían podido mezclarse con el jazz y la salsa como “manera de hacer música” no habría existido. Sin la migración de la población afrocolombiana a Cali y a Bogotá, la salsa no habría creado las mismas redes de sentido, producción y consumo cultural; en particular en Cali esta migración y la “salsificación” de la ciudad han sido fundamentales para la construcción simbólica de la misma. Sin la migración de la población afroperuana al Callao, no habría existido un festival como Chim Pum Callao, fundamental para la difusión del género en el continente. Seguro existen más casos, pero estos que traemos a colación por lo menos nos señalan la importante tarea de entender la salsa en el marco de una migración (y de unas relaciones múltiples) entre lo urbano y lo rural.

En los Estudios de la Salsa esta tensión entre lo urbano y lo rural se manifiesta de distintas maneras, esto dado que las historias de la tradición salsera se cuentan de acuerdo al espacio y al tiempo desde los que se narran. Quintero (1998) explica la relación de la bomba y la plena con el mundo de las contra-plantaciones. Los jíbaros, campesinos puertorriqueños, fueron fundamentales para la construcción del concepto que se desarrolló posteriormente en la salsa. Estos campesinos huyeron de las plantaciones y vivieron libres entre el monte. En su música, el tambor camuflaba el origen afro y percusivo para que esta no fuera perseguida por los colonos. Dicho camuflaje permitió que la salsa que luego se hizo en el centro de poder, en el universo urbano, conservara algo de esa mixtura primigenia que se dio en el campo, cuando los puertorriqueños usaron materialidades occidentales como la guitarra desde una perspectiva criolla.

Un proceso similar se vivió en Cuba. Desde finales del siglo XIX ya se podía hablar de la existencia del son. Pero antes ya el punto y el zapateo sonaban tanto en la ruralidad como en las ciudades cubanas. Rodríguez (2019) narra lo siguiente frente a la guaracha, que es una variación festiva del son:

Los elementos estructurales de la guaracha, que fueron originados por la fusión de

ciertos componentes europeos, como las relaciones tonales (Mayor-Menor), la forma de copla estribillo y el texto en castellano, con otros de procedencia africana como los ritmos sincopados y los desplazamientos micrométricos, se extenderían a todo lo largo de la isla durante la segunda mitad del siglo XIX, y pasarían del entorno urbano al rural, tal como se habían trasladado anteriormente las canciones y danzas de ritmo sesquiáltero de la ciudad al campo. (Rodríguez, 2019, p. 81)

Si bien los centros urbanos recibieron influencias occidentales, en particular españolas, que también son constitutivas de la salsa, la incorporación de estas formas y recursos musicales circuló con relativa facilidad de la ciudad al campo. En la música guajira (campesina) como el punto o el zapateo, se evidencia el uso de guitarras y de recursos musicales que no emergen espontáneamente ni en lo rural ni en lo urbano, sino que son el resultado de un proceso de sincretismo cultural, producto del flujo de información entre las ciudades y las zonas rurales. Ahora bien, apuestas sonoras como el filin, que se da en la Habana recogiendo la influencia norteamericana, o procesos de orquestas grandes como las del Benny More, también influenciada por sonidos y maneras de hacer norteamericanos, no serán usuales en los contextos rurales. Aun en el ejercicio del son vemos que no se puede hablar de una relación unidireccional entre campo y ciudad, dado que en la Isla los tránsitos son fluidos<sup>6</sup>.

En el libro de César Miguel Rondón se habla de la región de influencia de la salsa como el “Caribe urbano”. Ulloa (2008) pone en cuestión esta denominación que parece excluir el remanente rural de la tradición salsera. Es claro que no puede hablarse de salsa sin remitirnos a la producción musical de origen en territorios rurales, hecha por campesinos

6 “Es debido a la proximidad y amplia interacción social entre las áreas urbanas y rurales en Cuba que, de acuerdo con algunas tradiciones orales, desde mediados del siglo XIX los campesinos cubanos comenzaron a incluir en sus fiestas, llamadas “guateques” o “changüis”, así como en otros festejos populares como las parrandas y las fiestas patronales, unas rumbitas de ritmo binario parecidas a las guarachas que gozaban de tanta popularidad en la ciudad, las cuales contrastaban con las típicas tonadas ternarias, o ternario-binarias de su repertorio tradicional” (Rodríguez, 2019, p. 81).

de diferentes etnias y de distintas latitudes. Tal afirmación se sustenta en el entendimiento de la tradición como un continuo en el que dividir pasado y presente no es tan sencillo como se creería.

Así (recogiendo esta mezcla de lo urbano y lo rural y entre lo afro, lo indígena y lo europeo) podemos pensar la salsa como un concepto cuyos rasgos distintivos son el uso rítmico de la anticipación del compás, el uso de materialidades como el bongó y el güiro, la función que el cuatro puertorriqueño y que el tres cubano le heredaron al piano, las referencias al “monte”, a la “loma”, a las deidades yoruba y a la plantación. Sumado a esto, por supuesto, el desarrollo melódico y armónico que supuso el diálogo con el jazz, así como la incorporación del *brass*, el vibráfono, etc. Pensemos en canciones como *Lejos de ti* de Ángel Canales, *Somos el son* de Raphy Leavitt y la selecta, *Borinqueneando* de Ismael Rivera y *Boranda* en la versión de la Sonora Ponceña<sup>7</sup>. Todas estas canciones remiten al terruño, al territorio de origen; todas ellas expresan la nostalgia de los migrantes del campo a la ciudad. Ahora bien, precisamente en función de entender la tradición como un continuo, tampoco podemos desconocer el talante urbano de la salsa, para la cual el barrio es un dispositivo que construye sentido.

En obras como las de Gómez y Jaramillo (2013), las de Ulloa (1998) y Gutiérrez (2002), la tensión urbano-rural se manifiesta de otra forma. Desde la perspectiva del proceso vivido en Nueva York, “lo salsero” viajó del campo a la ciudad. Desde la perspectiva de Puerto Rico, “lo salsero” articula el mundo rural y urbano, de manera quizás análoga y a la vez diferente al caso cubano. En lo que respecta a Colombia y a Perú, el proceso es otro. La migración de lo rural a lo urbano significó un desarraigo profundo para muchas personas que viajaron de zonas rurales a las grandes ciudades. En ese desarraigo, el barrio se convirtió en un territorio significativo para muchos migrantes, y la salsa representó un espacio para la educación sentimental y para que muchos jóvenes de origen rural desarrollaran su sociabilidad en el mundo ciudadano; esto lo cuentan muy bien Gómez y Jaramillo en su libro *Salsa y cultura urbana en Bogotá* (2013). Del

7 Esta canción es de origen brasilero, pero también muestra la relación con la tierra y la pérdida del desarraigo.

mismo modo, la conformación de Cali como una ciudad moderna, implicó la migración de lo rural a lo urbano y un repoblamiento de la ciudad, en el que la salsa sirvió como universo de sentido para formar una “caleñidad” (urbana) que articuló las subjetividades de origen rural, tal como concluye Ulloa (1998). Con esto no señalamos que la salsa borra lo rural, sino que sirvió para que las juventudes migrantes de los setentas y ochentas poblaran y se sintieran reconocidos en la ciudad, sin que por ello se desanclaran completamente de su origen campesino, ya que como señalé antes, la salsa conserva en su discurso y en sus materialidades la presencia de un mundo que no se agota en lo citadino y global.

En el caso de Bogotá, los barrios populares se convirtieron rápidamente en lugar de encuentro de las culturas campesinas y de las poblaciones obreras que llegaron para quedarse. Allí se materializó la recreación de las tradiciones de origen, así como la amalgama entre lo que llega, lo que estaba y lo que se produce de nuevo. (Gómez y Jaramillo, 2013, p. 36)

No es posible entonces hablar de la salsa sin hablar del barrio, así como no es posible entender los barrios latinos del siglo XX sin la migración del campo a la ciudad y sin el encuentro de personas de diferentes orígenes étnicos. Esta centralidad del barrio ha sido estudiada por los investigadores de la salsa. En la tesis doctoral de Espinoza, *Una sola casa: salsa consciente and the poetics of the meta-barrio* (2014), se aborda cómo la narrativa que devino de la salsa consciente de Rubén Blades y Willie Colón, entre otros, construyó un dispositivo narrativo: “el meta-barrio”, que sirvió para generar procesos de identificación de miles (o quizás millones) de latinos que vieron en estos relatos una representación de sus vidas en los barrios populares de todo el continente. En el texto de Gutiérrez, *El Callao salsero representado en el festival de salsa Chim Pum Callao realizado desde el año 1997 hasta el año 2018* (2022), se cuenta cómo la representación del barrio en la salsa hizo que en el Callao (provincia adjunta a la ciudad de Lima) esta música fuera clave para construir la identidad “chalaca”. El Callao adoptó la salsa como propia y

la convirtió en parte de la experiencia ciudadana, lo que incluso se instrumentalizó políticamente por el partido que organizaba el festival.

López Cano habla del barrio transnacional: “el barrio de la salsa no se define por un lugar físico evocado, sino por un sistema de relaciones humanas característico y con un arraigo particular en las calles de las zonas marginales” (2009, p. 16). Gómez y Jaramillo hablan de los territorios del goce como construcciones urbanas de espacios y redes para gozar desde y con la salsa. La lista de textos podría alargarse en cuanto el barrio como tropo, como representación, como dispositivo, ha sido central en la narrativa de la salsa. Esto, como ya se dijo, no representa una negación del origen rural sino una incorporación del universo del campo en las prácticas y personajes de la ciudad.

#### **IV Problema de la tradición: ¿cómo entender el proceso de la salsa más allá de su Edad de oro?**

Otro asunto importante que pueden poner en diálogo los Estudios de la Salsa es el relacionado al desenvolvimiento de la tradición salsera, en el entendido de que hablar de este proceso es hablar también de las dinámicas políticas que han hecho posible que la salseridad (Ulloa, 2021) se construya y se mantenga en el tiempo. Antes de avanzar sobre este tema, es importante detenernos un poco en el lugar que tiene la reflexión sobre la tradición en este trabajo. Gómez de Silva (1988), citado por Madrazo (2005), apunta que la palabra “tradición” deviene del latín *traditionem* (podríamos decir que lo que es objeto de enseñanza, transmisión o entrega), acusativo de *traditio* (enseñanza, acción de transmitir o entregar); y también de *traditus* (entregado) participio pasivo de *tradere* (entregar). La tradición no es el pasado, es la continuidad entre el pasado, el presente y la proyección de futuro, es lo que ha sido legado, entregado y que vive hoy.

La tradición es un proceso de transmisión, que viene del pasado al presente, se realiza mediante una cadena de repeticiones que no son idénticas, sino que presentan cambios e innovaciones, y se van acumulando

para crear lo que sería la gran tradición, un acervo reunido a lo largo de las repeticiones y que abarca las diferentes versiones de la transmisión. Además, el estudio de cualquier tradición requiere del conocimiento del entorno físico y el contexto cultural en donde ésta se presenta, así como del análisis de su contenido particular. (Madrazo, 2005, p. 123)

Las músicas movilizan sentidos más allá de las limitaciones del tiempo y el espacio; configuran prácticas individuales y colectivas; tienen un lugar en la educación sentimental; hacen posible el acceso al espectro de la sensibilidad humana de formas que no pueden ser explicadas a cabalidad por medio de la razón y el lenguaje; contribuyen a la fijación y actualización de la memoria y, además, participan activamente en el proceso que Hobsbawn y Ranger (2002) denominan “la invención de la tradición”. En referencia a esto último, cobra sentido la categoría de “músicas tradicionales” (Zapaña, 2005), las cuales en buena medida remiten a un territorio de origen y están relacionadas con la construcción de identidades regionales y nacionales (García, 2016). Estas músicas son susceptibles de un uso político asociado a la reivindicación de lo local, así como pueden ser instrumentalizadas a manera de artefactos culturales (Anderson, 2021) que devienen en la construcción de comunidades imaginadas. El desarrollo de las industrias culturales y creativas puso en circulación las músicas tradicionales y permitió la apropiación (reapropiación y resignificación) de sus sonoridades y discursividades. Así, las músicas populares han reelaborado elementos folklóricos y tradicionales, y a la vez han creado sus propias tradiciones.

El género de la salsa es un caso que podría incluirse en estas tradiciones musicales, creadas en las industrias culturales del siglo XX y alimentadas hasta nuestros días por creadores y públicos localizados más allá del marco de lo nacional. La salsa nació como una reelaboración novedosa, hecha en (no por) Estados Unidos a partir de los ritmos tradicionales cubanos, proceso en el que intervinieron migrantes de distintos países de la región (López Cano, 2018). No se podría afirmar que la salsa es una música tradicional (a diferencia de sus ancestros como el son y la bomba), en cuanto el

magma primigenio del género, de origen cubano y puertorriqueño (Rivera, 1998), se intervino con una perspectiva urbana y con recursos tímbricos, armónicos y melódicos construidos en diálogo con el jazz, así como con cierta influencia de las sonoridades indígenas. Lo que sí es fácilmente observable es que la salsa ha devenido en una tradición musical, en cuanto ha institucionalizado

un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertamente o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. (Hobsbawn y Ranger, 2002, p. 8)

En suma, la salsa puede considerarse como una tradición musical con un lenguaje (sonoro, visual, discursivo) particular que se originó en el centro hegemónico de poder cultural, con la intención de crear un sonido y un discurso de alcance latinoamericano, diferente y paralelo a las modas de la música anglo. A lo largo de su historia, la salsa ha logrado mantener unos nichos de mercado en diferentes países de la región, gracias a una circulación relativamente importante (aunque decreciente), que le ha permitido tener un lugar en el imaginario y en las identidades asociadas a lo latinoamericano.

En función de lo anterior, los Estudios de la Salsa han hecho énfasis distintos en la persistencia de la tradición salsera y en las implicaciones políticas que esto tiene. Willie Colón, entrevistado por Padura (2019), narra cómo el proyecto de la salsa retomó la música tradicional de Cuba y Puerto Rico como un gesto político de marcar una diferencia identitaria con los Estados Unidos, un país en donde vivían los músicos que jalónaron la expansión masiva de la salsa. Sobre esta reivindicación identitaria y política se ha construido parte de la reflexión acerca de las connotaciones combativas de la tradición salsera. Autores como Quintero, Ulloa, Rondón y Padura reivindican a la salsa como una música contracultural que presentó al mundo el sentir rabioso del barrio latino tanto en sus letras como en su sonoridad. En la publicación que hizo la revista de reflexión política, *Salsa y expresión social*, Bertha Quintero, César Pagano y José

Arteaga dialogan sobre eso político que expresa la salsa. En la conversación, Pagano señala:

en el New York de los años 60 y ante el auge abrumador del Rock, el Country, el Pop y otras invasiones anglosajonas, la comunidad latina que había crecido en forma vertiginosa se inclina espontáneamente a reavivar la música ancestral propia que debía satisfacer la necesidad del oído y también los deseos danzarios siempre presentes en el Caribe (...) la intención política franca y fresca que en las letras mostraba la ruptura con el conformismo imperante. Tanto la música novedosa, enérgica, agresiva y las estrofas protestantes estaban impregnadas por los acontecimientos que el mundo en transformación vivía: La Revolución Cubana, la emancipación africana y asiática, el surgimiento chino, la guerra fría entre potencias, el Vietnam, la guerrilla latinoamericana y el Ché Guevara. En las ciudades, como fenómenos propios emergían los movimientos negros, el hippismo, el feminismo, la insurgencia juvenil. (Pagano et al., 1993, p. 84)

Esta cita me parece particularmente relevante por varias razones. Primero, para traer el estilo musical de la prosa de Pagano; segundo, para llamar la atención con respecto a cómo en la formación misma de la salsa, el hecho de reivindicar la tradición (reavivar la música ancestral) se entendió como una acción política; y por último, para remarcar que en el proceso de consolidar un relato generacional y fundacional de la salsa como expresión que recoge, pero que no es igual al son o la bomba, lo político y el comentario sobre la historia del mundo afro y de las barriadas latinas fue fundamental. Este planteamiento se conecta con la insistencia de Quintero para afirmar que la salsa era una utopía latina y la expresión de una juventud, una que no se sentía recogida completamente en las mismas demandas que los jóvenes del norte hicieron en el marco de la contracultura.

Resulta justo señalar que muchos investigadores, como los ya antes citados, consideran que en la transmisión de la tradición salsera ha sido fundamental el discurso latinoamericanista y obrero, como lugar de encuentro de diferentes

generaciones que han disfrutado de la salsa. Ahora bien, también es cierto que estos investigadores, por lo menos los que escribieron después de los ochenta, han abordado cómo la industria de la salsa posterior al Boom de La Fania significó un cambio de lugar social para la salsa, al menos para la salsa de mayor circulación mediática. Tablante (2014) y Negus (1998) abordan el problema de economía de la salsa, de la industria del fonograma como un negocio paralelo a los procesos culturales y políticos. Gutiérrez (2022) habla de la salsa “monga” o salsa rosa como una transformación pop de la estética salsera, jalónada en buena medida por el accionar de los productores y ejecutivos de las disqueras y medios de comunicación. Ochoa (2003) habló a principios de este siglo de la división mundial del trabajo musical y de cómo lo local se instrumentalizaba en la *World Music*.

En síntesis, pueden encontrarse dos momentos claros en la manera en que los Estudios de la Salsa han abordado el desarrollo de la tradición salsera:

1. la reterritorialización de los ritmos madre en los distintos escenarios salseros como manera de mantener vigente, a través de la innovación, las tradiciones matrices de las que proviene la salsa.
2. La incorporación a finales del siglo XX de la salsa en los mercados pop del mundo como un gesto de innovación resentido por los puristas de la salsa, pero clave para entender la industria salsera posterior al Boom.

Es claro que la historia no termina en esos dos giros de innovación que a su vez representaron formas de mantener viva la tradición salsera. López Cano (2005; 2006) analiza la timba como una nueva innovación desde la tradición, como una *hipersalsa* que representó la reacción de Cuba ante lo que ella vio como la instrumentalización de su cultura. Jursich (2011) cuenta los caminos de la tradición en las nuevas generaciones con la aparición de artistas como La 33, quienes contribuyeron a mantener el sonido salsero en la transición al tercer milenio. Sabina (2013) analiza la transculturación y reterritorialización de la salsa en Bogotá, así como su coexistencia con tendencias musicales devenidas del mercado del disco en el siglo XXI. No obstante, considero que los estudios que abordan la tradición de la salsa en este siglo aún son pocos y están

anclados a una perspectiva de mera continuidad de lo acaecido en el siglo XX. Dado que aún existe una producción musical salsera y unas prácticas que mantienen viva la tradición, es necesario contribuir en la narración y reflexión sobre la manera en que se ha configurado la salsa en las dos últimas décadas.

## **V** **El problema de las prácticas: bailarines, músicos, coleccionistas, gestores y cronistas**

Un escenario fundamental para comprender la salsa como una tradición musical viva es el que configuran las diferentes prácticas en torno a este lenguaje sonoro y discursivo. Las tradiciones y las comunidades se mantienen vivas por la permanencia de unas prácticas que tienen sentido para quienes reciben “la entrega” que supone la tradición. Estas prácticas son el baile, la producción musical, la gestión de espacios, la escritura y narración de la tradición y el coleccionismo musical. En la construcción de este estado del arte encontramos elementos interesantes en relación con la manera en que los salsólogos han dado cuenta de estas prácticas.

Gómez y Jaramillo, Ulloa, Gutiérrez, entre otros, narran la importancia que tuvo la importación de los discos para la diseminación de la salsa (como antecedente de la era pre-digital). Esta llegada por los puertos de la música en físico (discos de vinilo y posteriormente *cassettes*), dio paso a la formación de medios de comunicación expertos en los géneros de la salsa. Muchos conocedores se hicieron un nombre viajando a Estados Unidos y a Venezuela a comprar discos que no se distribuían en otras partes del continente. Además, casi todos los autores que hemos mencionado ponderan el papel fundamental de la radio en la difusión y mantenimiento de la tradición salsera. En particular los estudios de Ulloa (1988; 2016) y de Guzman (2014) hacen énfasis en el papel de los medios en la formación de un público salsero en Cali. Gómez y Jaramillo (2013) hacen una aproximación análoga en Bogotá, reseñando los programas que emisoras de grandes cadenas y emisoras comunitarias desarrollaron desde principios de la década de los ochenta, las cuales fueron la puerta de entrada

del gran público a la música que compone la tradición de la salsa. Ulloa y su equipo, por su parte, construyen una hipermedia en donde se muestran diferentes realizaciones periodísticas y artísticas que podrían dar cuenta de prácticas y mecanismos para mantener vigente la tradición en nuestros días<sup>8</sup>.

Otro escenario clave para pensar el mantenimiento de la tradición, el cual es abordado en diferentes textos de los que hemos citado, es el de la oferta de bares que en cada ciudad han hecho posible la práctica de la salsa. En el texto de Gómez y Jaramillo (2013) se narra cómo es que gracias a las casetas salseras y a los bares (de la mano de la radio, la organización de conciertos y las fiestas de casa) se construyeron “territorios del goce” en Bogotá. Lo mismo se cuenta para la Costa Caribe colombiana (Hernández, 2016), Cali (Ulloa, 1998) y Nueva York (Rondón, 2017). Los bares como lugares de encuentro, posibilitadores de las prácticas de goce y de corporeidad, son indispensables para conocer cómo se instauró la tradición de la salsa en los territorios en donde ésta ha sido relevante y para entender cómo esta tradición perdura.

El baile es indivisible de la producción musical salsera. De no ser por los bailarines y bailadores la salsa no habría sobrevivido hasta hoy. Estrategias como las clases de baile en los bares, haciendo de escuelas de baile, son claves para comprender las transformaciones de la tradición salsera (Gómez y Jaramillo, 2013). Esta experiencia del baile es, además, un escenario para la construcción de cuerpos heteronormados, para definir qué es un cuerpo masculino y femenino en la salsa.

En suma, en el contexto contemporáneo, en el que ya la salsa no tiene un papel protagónico en el mercado cultural ni en la circulación masiva de contenidos, son los bares los que mantienen los repertorios clásicos, la transmisión de las habilidades dancísticas y el encuentro de melómanos, coleccionistas y público en general. En ese sentido, aparecen como un lugar social relevante para comprender la “socialidad” de la salsa y su devenir como tradición musical. Esto adquiere especial

relevancia cuando pensamos en ciudades como Cali, Medellín y Bogotá que no están en el Caribe y que, como señalan Ulloa, Gómez y Jaramillo, no tienen una música reconocida como propia por los públicos. Es claro que en la región andina hay una música, que es maravillosa y que cuenta con unos autores, intérpretes y público que la siguen manteniendo viva. Empero, en la oferta cultural en las ciudades no hay circuitos públicos tan identificables como para la salsa y el rock. La hipótesis de Ulloa, para el caso de Cali es que:

si bien es cierto que Cali está rodeada por un rico caudal folklórico de diversa procedencia como el litoral del Pacífico y el de la región andina, también es cierto que no hemos tenido una música vernácula, surgida en ritmo y letra de nuestras entrañas. (1988, p. 152)

En Bogotá se cuenta con la tradición de la música del interior, pero esta cedió importancia a la caribeñización de la música colombiana (García, 2016) y al influjo de la música global que llegó en barco y avión, y luego por vía de los *mass media*. Así, Bogotá tiene muchas músicas, muchas movidas y públicos. La salsa configura una de estas escenas que aún se mantienen en la vida cultural de la ciudad. Como muestra de ello están las redes de bares, escuelas, tarimas, bailarines, etc.

## VI Posicionamiento frente a los Estudios de la Salsa

Hasta aquí va un diálogo con algunas de las obras de reflexión sobre los procesos sociales y culturales que se han generado desde y con la salsa. Desde mi perspectiva personal considero que, si bien el término “salsa” apareció en el marco del mercado fonográfico y de la construcción de una oferta cultural latina en EE.UU., dicha expresión ya tiene una historia que contiene pero excede lo comercial. La salsa es una tradición musical agenciada desde diferentes territorios, la cual tiene un repertorio de formas, usos, sonoridades y recursos musicales que construyen un área en términos formales. Es decir, convengo en que se trata de un

<sup>8</sup> Para más información, consultar el siguiente enlace:  
<http://salsabariocultura.univalle.edu.co/>

concepto, pero me parece más bien una manera particular de poner en diálogo e interpretar los géneros del Caribe.

La salsa tiene algunas recurrencias formales que indican que puede ser un inter-género musical, en el sentido que acuña López Cano cuando apunta que un género no es solo un conjunto de hechos musicales, sino el “resultado de operaciones de significación y negociación intersubjetiva y contextual” (2006, p. 8). Ahora bien, desde mi punto de vista, la salsa no solo es un fenómeno sonoro, sino también una tradición, es decir, una matriz de prácticas que se configuran de maneras distintas en el tiempo y el espacio y que entregan, dan continuidad a procesos que conectan el pasado, el presente y el futuro, así como conectan la remanencia de lo rural y la circulación en las urbes. La tradición sonora es una amalgama de lenguaje sonoro, prácticas culturales y discursos que en cuanto procesos vivos se reconfiguran con el paso del tiempo. Por ello, más que hablar de una historia de la salsa, hablamos de una red de historias de la salsa, posible gracias a la reterritorialización y resignificación de la “salsalidad”. La salsa es un lenguaje, supone unas prácticas de producción sonora, de cuerpo y de escucha y, además, mantiene una continuidad con las narrativas que la hacen diferente a otros procesos sociomusicales.

## Referencias

Arteaga, J. (1990). *La salsa*. Intermedio Editores.

Castro, C. (2009). La salsa: una propuesta de sus heterogéneos orígenes culturales y una dilucidación de sus perspectivas musicales. *Revista La Retreta*, 2(1).

Duany, J. (1984). Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of Salsa. *Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana*, 5(2), 186-216.

Espinoza, A. (2014). *Una sola casa: Salsa consciente and the poetics of the meta-barrio*

García González, D. F. (2016). *Bandas sonoras de la colombianidad: Un estudio de los iconos musicales de la nación en el siglo XXI*. [Tesis de doctorado]. Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad Nacional de Colombia.

González, C. (2023). Del disco Siembra al sencillo “La gozadera”: el mito mestizo de la integración latinoamericana. *Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 5(1), 16-30.

González, C. (2022). Construir conocimiento desde los Estudios Artísticos, algunas propuestas decoloniales. *Estudios artísticos*, 8(13), 274-285.

Gómez, N. y Jaramillo, J. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Pontificia Universidad Javeriana.

Gutiérrez Castro, L. A. (2022). *El Callao salsero representado en el festival de salsa Chim Pum Callao realizado desde el año 1997 hasta el año 2018* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Guzmán, D. F., Gómez Cotta, C. y Sánchez, A. M. (2014). 40 años bailando Salsa en Cali: investigación, comunicación y cultura. *[Con]textos*, 3(12), 21-31.

Hernández, N. R. C. (2016). La Salsa en el Caribe colombiano. *Revista FAIA-Filosofía Afro-Indo-Abiyalense*, 4(21).

Jursich, M. (2014). *¡Fuera, zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*. Instituto Distrital de las Artes, IDARTES.

López Cano, R. (2005). Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9).

López Cano, R. (20-25 de junio de 2006). *Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico sociales y construcción de géneros en la música popular*. [Comunicación presentada]. VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, IASPM-AL, La Habana, Cuba.

López Cano, R. (2009). La salsa en disputa. Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad. *Etno-folk. Revista de etnomusicología*, 14-15.

López Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books.

Martí, J. (1995). La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical. *Revista Transcultural de Música*, (1).

- Miranda, M. M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, (9), 115-132.
- Negus, K. (1998). La cultura, la industria y la matriz de la salsa: el negocio de la música en los Estados Unidos y la producción de la música latina. *Revista de ciencias sociales*, 4, 27-52.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización* (Vol. 26). Grupo Editorial Norma.
- Padura, L. (2019). *Los rostros de la salsa*. Tusquets Editores.
- Pagano, C., Quintero, B. y Ulloa, A. (1993). Salsa y expresión social. *Análisis político*, (20), 83-89.
- Quintero Rivera, A. G. (1998a). Salsa, entre la globalización y la utopía. *Cuadernos de Literatura*, 4(7-8), 91-106.
- Quintero Rivera, A. G. (1998b). *¡Salsa, sabor y control!* *Sociología de la música "tropical"*. Siglo XXI.
- Quintero Rivera, A. G. (1998c). Salsa: ¿desterritorialización?, nacionalidad e identidades. *Revista de ciencias sociales*, 4, 105-123.
- Quintero Rivera, A. G. (2002). Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y al tiempo. *Trans. Revista transcultural de música*, (6).
- Quintero Rivera, A. G. (2008). La higienización académica del testimonio: Rondón's Book of Salsa. *Revista de Ciencias Sociales*, 19, 199-214.
- Rondón, C. M. (2017). *El libro de la salsa*. Turner.
- Rodríguez, A. (2019). *Los géneros de la música popular cubana. Su origen y evolución*.
- Shain, R. M. (2009). The Re(public) of salsa: Afro-Cuban music in fin-de-siècle Dakar. *Africa*, 79(2), 186-206.
- Tablante, L. (2014). *El dólar de la salsa: del barrio latino a la industria global de fonogramas, 1971-1999*. El dólar de la salsa, 1-336.
- Ulloa, A. (1988). La salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación. *Colombia: Ciencia y Tecnología*, 6(3), 16-18.
- Ulloa, A. (2008). La salsa: una memoria histórico musical. *Nexus*, (4) 175- 187.
- Ulloa, A. (2009). *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*. Programa editorial Universidad del Valle.
- Ulloa Sanmiguel, A., Montoya, L., Jiménez, J., Ramírez Rojas, D., Vélez Espitia, L., Galeano López, J., Paredes Joaqui, K., Insuasti Zemanate, M., Ospina Osorio, S., Daza Gama, P. y Guevara López, F. (2019). *Salsa, Barrio Cultura Fase III [Informe de proyecto de investigación]*. Biblioteca Digital Universidad del Valle.