

Identidades polirrítmicas

Ángel Quintero Rivera

*Salsa, entre la globalización y la utopía**

Quisiera comenzar mi presentación sobre *salsa* en este Encuentro con una definición salsera del Caribe; es decir, con una caracterización del Caribe desde el propio movimiento musical que intentaré analizar. Está tomada de un disco del cantautor panameño *niuyoriqueñizado* Rubén Blades que lleva el título —muy sugestivo e importante para lo que explicaremos después— de *Caminando*. Fíjense en el tiempo del verbo, que da la sensación de proceso, de acción ya comenzada, pero inconclusa. Gilberto Santa Rosa, el cantante salsero más popular en los últimos años, ha convertido este concepto —en el imperativo— en su grito característico para levantar el ánimo en sus presentaciones: “¡Camínalo!”. Cuando el cantante improvisa un buen *sonero* o algún instrumentista una virtuosa *descarga*, se le grita: “¡Camínalo!”.

El disco *Caminando*, una obra maestra de la gran variedad de ritmos y formas que la *salsa* agrupa y constantemente ordena y reordena de maneras muy libres e indeterminadas, concluye —después de mucho *caminar* en un mundo atravesado por procesos de globalización— con un intento de sintetizar las identidades caribeñas o la utopía de esa identidad. Es interesante que este cantautor panameño, Rubén Blades, exprese su definición, que es a su vez su utopía, en una *salsa* que en esencia entrecruza *bomba* (puertorriqueña) y *merengue* (dominicano), dos ancestrales ritmos afrocaribeños. En esa *salsa* no se utiliza el *son* cubano, y aprovecho para aclarar que contrario a lo que con cierta frecuencia se asume, aunque el *son* es importantísimo en la *salsa*, ésta es en realidad mucho más que *son*, y sobre ello abundaremos después.

* Esta ponencia se fundamenta en argumentos desarrollados en mi libro *Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. Premio Casa de las Américas, 1998 (en prensa).

Bueno... entre *bomba* y *merengue*, “Caminando”, la canción, concluye así:

*Es mi Caribe raíz de sueños,
donde jamás se agota el sentimiento.
Soy de la tierra de la esperanza,
llevo la sangre del que no reconoce dueños.
Soy juego y luna, agua y memoria
de amaneceres siempre alumbrando nuestra historia.*

*Raíz de sueños
es el Caribe,
donde el sol no tiene dueño
y la esperanza sobrevive...¹*

Uno de los fenómenos centrales, en los inicios contemporáneos de los procesos que han venido identificándose como *globalización*, fue la internacionalización de un tipo de expresión sonora como la música de la juventud: el *rock*. La nueva industria de lo juvenil, que postulaba y asumía un rompimiento generacional, partía en gran medida de la música; de una música muy importante e interesante que cuestionaba uno de los pilares sobre los cuales se había ido asentando desde el siglo XVII la modernidad “occidental”: el progreso, una concepción del tiempo como línea ascendente conformada por sucesiones lógicas de causalidad que nos conducían acumulativamente hacia estados de supuesto mayor bienestar. El surgimiento de lo juvenil y su globalización como categoría comercial se montan sobre el rechazo *rockero* al futuro que les ofrecía el *establishment* adulto, a través de un hedonismo presentista que amalgama futuro y pasado en una glorificación del momento.

Ahora bien, nos preguntamos: ¿por qué, precisamente en esos años (finales de los sesenta), unos jóvenes caribeños migrantes hacia el principal centro difusor de la globalización *rockera* se lanzan a formar —y a expresarse con— otro tipo de música, una música que entrelazaba lo nuevo y lo ancestral o que daba un nuevo cariz a muy antiguas rebeldías sonoras? ¿Por qué se lanzan los latinocaribeños en Nueva York a hacer *salsa*, como los anglocaribeños en Inglaterra al *reggae*? Éstas son músicas que

1 Del disco *Caminando* (Miami: Sony CD – 80593, 1991).

—respecto a la *salsa* lo trataré de explicar— impugnaban también, como el *rock*, la noción de progreso de la modernidad, pero de una forma diferente, con una distinta concepción del tiempo —un distinto rearrreglo entre pasado, presente y futuro—, en que se reafirman como fundamentales los orígenes y la utopía (“de amaneceres siempre alumbrando nuestra historia”), en que el sensualismo juvenil sobrepasa el hedonismo para convertirse en un proyecto social identitario.

Recalcando su *caminar*, su condición nomádica, canta el puertorriqueño ponceño *niuyoricán* Héctor Lavoe:

¿Que de dónde vengo,
que pa' dónde voy?
Vengo de la tierra
de la dulzura.

Que ¿pa' dónde voy?:
voy a repartir ricura;
la sabrosura
rica y sandunguera
que Puerto Rico puede dar.
Lo le lo lai, lo le lo lai, lo le lo lai.

Yo la reparto
por donde quiera...².

Esa “patria de la sabrosura”, esa celebración del sabor, se convierte en la nueva cimarronería de aquellos que necesitan camuflar sus desafíos, los desafíos que representa la sola existencia de la diferencia. En 1971, el joven trigueño y *neoricán* Willie Colón, con quien Blades producirá siete años después el más difundido LP en la historia del movimiento *salsa* (*¡Siembra!*, con la canción que el premio Nobel colombiano caribeño, Gabriel García Márquez, identificó como aquello que realmente habría deseado escribir y cuya máxima cuestiona el determinismo de la ciencia moderna newtoniana: “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”), en 1971, repito, Willie

2 “Paraíso de dulzura”, del LP *La voz* (Nueva York: Fania, F-461, 1975).

Colón produjo un LP que pronto habría de convertirse en uno de los primeros grandes clásicos de este movimiento musical: *La gran fuga — The Big Break*. Willie Colón, quien se había iniciado en la música a los catorce años como trombonista de una banda de jazz latino y en la salsa a los diecisiete, abre el disco con un tipo de experimentación rítmica sobre la base de la *bomba sicá*, uno de los más antiguos ritmos puertorriqueños y de los más identificados con nuestra herencia africana negra. La canción es líricamente pura onomatopeya, con un significado completamente abierto para el que la escucha o baila, con base en los ritmos instrumentales y vocales. Esa composición fue titulada “Ghana’e”, en evidente homenaje a la “otra Madre Patria”.

La gran fuga incluye después canciones dedicadas a Colombia, a las panameñas, las dominicanas y las puertorriqueñas (ésta con música *jíbara* —campesina— de *agui-naldo*, que melodiza en instrumentos “españoles” percusiones de la *bomba*) y referencias a México y Nueva York. Incorpora también una extraordinaria composición sobre la incertidumbre temporal, titulada *Barrunto*, que según el diccionario es un puertorriqueñismo que alude al atisbo o la corazonada de tiempo huracanado:

...como cuando hay una sensación
de agua con viento,
tengo ya el presentimiento,
barrunto en mi corazón,

y finalmente incluye una composición del propio Willie Colón dedicada a la “Abuelita”, que es un homenaje a la sabiduría tradicional de los refranes y dichos populares. Contrarios a la rebeldía *rockera*, los jóvenes salseros manifestaban una preocupación por su pasado y su futuro a través de homenajes a sus antepasados. Se trataba evidentemente de otro *big break*, que en español es tanto rompimiento y oportunidad como escape carcelario. Simulando un edicto del FBI para la captura de un escapado, peligroso por su atentado contra el orden, la carátula de *La gran fuga* proclama:

ARMED WITH TROMBONE AND CONSIDERED DANGEROUS

Willie Colón was last seen in New York City. He may be accompanied by one, Héctor Lavoe, occupation “singer”, also very dangerous man with his voice...

CAUTION

(They) have been known to kill people with little provocation with their exciting rhythm without a moment’s notice.

A word to the wise. These men are highly dangerous in a crowd and are capable of starting riots, people immediately start to dance...

Su peligrosidad, según el parte de los encargados de mantener el *orden*, radica en lo sorprendente de su *ritmo* y el efecto colectivo de éste: los motines que puede provocar el baile. Uno de los significados del encierro, frente al cual *La gran fuga* se da, es la cárcel que representa una particular cosmovisión.

En los procesos de conformación de lo que ha venido a llamarse “modernidad”, entre los siglos XVI y XIX principalmente (momento de la expansión europea hacia lo que Immanuel Wallerstein llamó “el sistema mundial”, base histórica de la actual globalización), la música de las sociedades de “Occidente” atravesó por unos importantes intentos de sistematización, paralelos a intentos similares en otras áreas, como las ciencias físicas y sociales. Se fortaleció la noción de pieza musical como *sistema*, con un principio, un desarrollo, un clímax y un final identificables al oído. Se desarrollaron extraordinariamente las *leyes* de la tonalidad —que partiendo de la escala bien temperada de Bach es lo que encontramos en toda la gran música que se ha denominado posteriormente “clásica” o “erudita”— y todos los elementos *sonoros* debían *gravitar* (como en la ley de la gravedad de Newton) en torno de la *tonada*. Ello significó el predominio del canto sobre el baile, de la composición sobre la improvisación, de lo conceptual sobre lo corporal y de la expresión individual sobre la intercomunicación comunal.

Es significativo que el más importante desafío a ese intento sistematizador en la música no surgió desde el “centro” de estas sociedades ni desde otras culturas “no occidentales”, sino desde los márgenes de la primera expansión occidental, desde los sectores populares afroamericanos (en sus tres grandes vertientes: el *jazz*, el MPB brasileño y la “tropicalidad” del Caribe) que se insertaron en el desarrollo melódico de la tonalidad y su sentido dramático de pieza, pero con dos grandes diferencias: creaciones que combinaban la canción “abierta” y la composición sistémica, por un lado, y una visión del tiempo que chocaba con la “coherencia” del progreso.

Ello se presentó a través de un polirritmo no supeditado sino dialogante con la melodía y de un ordenamiento métrico sobre la base de unidades temporales no equivalentes, las *claves*. Valga decir que, frente al *un-dos-tres un-dos-tres* del 2/3 europeo o al *un-dos-tres-cuatro* del 4/4, las composiciones afroamericanas se estructuran sobre métricas como:



para citar sólo la más conocida en la música latino-caribeña. A través de un polirritmo de voz propia (dialogante con la melodía) y de una métrica de *claves*, por un lado, y de la combinación de canción con *soneos* y *descargas*, por otro, la música afroamericana intentó reunir el canto con el baile, la composición y la improvisación, y la expresión individual con la intercomunicación comunal.

En cuanto las músicas afroamericanas desafiaron la trayectoria de la “modernidad occidental”, comparten elementos importantes con esos otros desafíos a esa trayectoria “moderna” (muy posteriores) que se han venido a llamar “sensibilidades postmodernas”. Pero proviniendo de los “márgenes”, su desafío reviste también diferencias fundamentales con los postmodernismos elaborados desde el “centro”.

Ello es particularmente ilustrativo en la *salsa* (una de las últimas grandes músicas afroamericanas), ya que como movimiento expresivo surge a finales de los sesenta y principios de los setenta, justo cuando —según lo ha analizado lúcidamente David Harvey³— hacen crisis la ideología del progreso ascendente de la modernidad y sus correspondientes nociones del espacio y del tiempo. En la medida en que las músicas afroamericanas se constituyen atravesadas por procesos de su reproducción mecánica y su comercialización, se encuentran siempre permeadas por la tensión entre expresividad libertaria y tendencias de fosilización en fórmulas. Es importante que en ese momento de crisis del *progreso* “moderno” vaya conformándose una música caribeña basada en el polirritmo y las *claves* pero que se identifica más con unas prácticas (unas maneras de hacer música) que con unas formas establecidas dadas, y que una de sus características centrales sea una muy libre y espontánea combinación de diversos ritmos y géneros que aluden a diversos tiempos y territorialidades, en que se combinan el mito, la historia y la cotidianidad⁴.

3 David HARVEY, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Basil Blackwell, 1989).

4 Al respecto, ver detalles en mi estudio previo, escrito en conjunto con Luis Manuel ÁLVAREZ, “La libre combinación de las formas musicales en la salsa”, en: *David y Goliath*, 57 (Buenos Aires: Clacso, octubre de 1990).

Ahora bien, ¿qué queda hoy de ese movimiento musical entonces juvenil de los sesenta y setenta ante la homogeneización globalizante? Quisiera argumentar que, sobre todo, la valorización de la heterogeneidad, y para ello recurriré a un relato.

Uno de los conciertos de *salsa* de mayor envergadura en los últimos años, del más popular sonero del Caribe de la generación actual, Gilberto Santa Rosa, celebrado en la más importante de las salas del Centro de Bellas Artes de San Juan en 1993, incorporó el siguiente boceto teatral. Luego del entusiasmo de las primeras canciones, el público es sorprendido y sobrecogido ante un desperfecto técnico: se ha caído con estruendo un foco de luz dejando a oscuras el escenario, lo que amenaza, incluso, con la no continuación del espectáculo. Aparece en escena un joven con ropa de mecánico que se dirige a arreglar el desperfecto. (Éste es iluminado por un *spot light* que, para alivio de los espectadores más alertas, por primera vez sugiere que se trata de parte del libreto). Se establece una conversación entre el cantante y el joven mecánico. Éste, ante la dificultad para arreglar el desperfecto y que toque la orquesta, se ofrece a acompañar a Santa Rosa con una guitarra eléctrica. El sonero le señala que es imposible que aparezca ese instrumento tan identificado con la música *rock* en un concierto de *salsa*. Escasamente unos años antes, la juventud puertorriqueña se dividía —estructuraba sus identidades—, en términos de sus preferencias musicales, entre la *salsa* y el *rock*, que se entendían como social, nacional y musicalmente antagónicos⁵. Finalmente, simulando encontrar una guitarra eléctrica, deciden cantar juntos; unión que mágicamente arregla el desperfecto. El joven se despoja de su disfraz de mecánico y, sorprendentemente, resulta ser *una* joven, una adolescente: la muy atractiva cantante de música variada juvenil, Jessica Cristina, que habiendo justamente comenzado a destacarse entonces como artista es invitada por el ya famoso Santa Rosa a participar en el concierto.

Hasta ese momento, Santa Rosa había interpretado composiciones recientes. Con la novel Jessica Cristina canta una canción de una generación previa a ambos, que difundió Tito Rodríguez, el más popular cantante de música “latina” de los años cincuenta y principios de los sesenta, es decir, justo previo al surgimiento del movimiento musical que habría de identificarse como *salsa*. Significativamente, la canción escogida fue una colmada de referencias al *tiempo*.

5 Véase, por ejemplo, el film documental de Ana María GARCÍA, *Cocolos y rockeros* (San Juan: Pandora Films, 1992).

*Dime cuándo tú verás,
me pregunto ¿cuándo, cuándo?...*

*El tic tac del reloj
pasa como los años...*

Santa Rosa empieza cantando la canción en su forma original afrocaribeña y alterna con Jessica Cristina, que canta segmentos en forma de *rock*. Súbitamente intercambian momentáneamente estilos (como si hubieran confundido sus papeles) y, habiendo probado (y gustado de) la alternancia, finalizan cantando y bailando juntos la canción, ya en la libre combinación salsera.

Este boceto teatral, en el concierto de *salsa* probablemente más importante de los celebrados en San Juan en el año 1993, es sumamente significativo por varias razones: el más destacado representante del movimiento *salsa* del momento invita a una cantante mujer más joven, a quien no se la identificaba popularmente como salsera, sino con una sonoridad juvenil variada que incluía tanto géneros afrocaribeños como baladas y *rock*, para cantar juntos en Puerto Rico una canción centrada en referencias al tiempo y popularizada unos treinta años antes por el más renombrado cantante de la música "latina" producida en Nueva York. Tito Rodríguez nació en San Juan en 1923. A los trece años grabó su primer disco con el Conjunto Típico Ladí y cantó también en esos años con el Cuarteto Mayarí, dos de los grupos musicales más representativos de la música puertorriqueña en la década del treinta⁶. (Su sonoridad —básicamente guitarras, trío de voces, *cuatro*, trompeta con sordina, bongós y percusión menor— en los géneros de *bolero*, *guaracha*, *son*, *plena*, *aguinaldo* y *seis*, es principalmente la que hoy se identifica en Puerto Rico como "música del ayer"). Al completar su escuela secundaria, emigró a Nueva York y fue allí donde se desarrolló realmente como músico y alcanzó notoriedad. Empezó cantando en las más renombradas orquestas "latinas" de formato grande (las llamadas "*big bands*") del Nueva York de entonces: la dirigida por el puertorriqueño Noro Morales y las lideradas por los catalanes cubanizados Enric Madriguera y Xavier Cugat, famosos por haber popularizado en los Estados Unidos (y, desde los Estados Unidos, en el mundo) la música del Caribe his-

6 Ver detalles de su trayectoria en: Donald CLARKE, *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* (Londres: Penguin, 1989), p. 1.003.

pano. Con estas orquestas fue, de hecho, que el concepto de “música latina” (o *Latin beat*) se consolidó⁷.

Los más reputados músicos y comentaristas de la música consideran que las orquestas de Madriguera y Cugat, ambos violinistas de formación y europeos de nacimiento, “aguaban” la fuerza rítmica y la complejidad polirrítmica de la música afrocaribeña, para un público norteamericano fascinado por el exotismo exuberante, pero a la postre trivial, de sus recién redescubiertos “buenos vecinos” de la América Latina tropical. El fenómeno de estas orquestas puede enmarcarse en la ofensiva inversionista norteamericana, liderada por Nelson Rockefeller en la América Latina de la postguerra, y en el creciente interés de Hollywood por iconografiar la hegemonía del nuevo polo de la modernidad civilizadora en su complejo entrelazo simbólico con la “otredad” americana. Para 1943 las películas de Hollywood de tema latinoamericano sumaban en total treinta; escasamente dos años después, el número había ascendido a ochenta y cuatro⁸. Como sugerentemente manifestaba la estrella Carmen Miranda, mientras con sensuales vestidos carnavalescos y sombreros exuberantes de frutas tropicales enseñaba a sobrios y elegantes oficiales norteamericanos a bailar el “Uncle Samba”: “Well, there’s your Good Neighbor Policy. Come on, honey, let’s Good Neighbor it”⁹.

Pero Tito Rodríguez no se conformó con su papel de estrellato como cantante en estas famosas orquestas de exuberante sonoridad turística, tan promovidas desde la

7 La historia del concepto contemporáneo de “lo latino” es sumamente interesante e importante para el análisis de las identidades sociales. Además de referirse, en forma abreviada y descriptivamente, a lo latinoamericano en general, entre los migrantes latinoamericanos a los Estados Unidos fue adquiriendo también una valoración identitaria, como agudamente lo ha analizado Juan Flores; véase, por ejemplo, “The Latino Imaginary: Dimensions of Community and Identity”, en: Irma RIVERA NIEVES y Carlos GIL (eds.), *Polifonía salvaje* (San Juan: Postdata – UPR, 1995), p. 119. Espero que el análisis social de la *salsa* que intento acá contribuya al tan necesario mayor estudio de la trayectoria de este concepto, pues *esta manera de hacer música* es tanto *latina* en su sentido descriptivo (significando esto ampliamente latinoamericana) como *latina* en el sentido de un emergente imaginario de identidad, especialmente en un mundo marcado por el desarraigante “nomadismo” o la migración.

8 Donald W. ROWLAND, *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (Washington: Gov. Printing Of., 1947), pp. 68–74, citado por: Ana M. LÓPEZ, “Are All Latins from Manhattan? Hollywood Ethnography and Cultural Colonialism”, en: John KING *et al.*, *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas* (Londres: British Film Institute Pub., 1993).

9 Es significativo que las complejas relaciones económico-políticas de poder entre los Estados Unidos y sus “buenos vecinos” países latinoamericanos tomaran una representación de relaciones de género (hombre norteamericano–mujer “latina”), como agudamente examina Ana LÓPEZ en su texto citado.

ideologizada industria norteamericana del espectáculo. Estas orquestas, aun con todas las limitaciones de su contradictorio lugar en el emergente sentido de “lo tropical” o “lo latino”, abrieron paso al surgimiento, en los cincuenta, de dos “*big bands*”, significativamente lideradas ambas por puertorriqueños percusionistas (timbaleros), que habrían de constituir el más importante antecedente *niuyorkino* del movimiento *salsa*: las orquestas de Tito Puente y Tito Rodríguez. Principalmente a través de las presentaciones regulares de la orquesta de Tito Rodríguez en el gran salón de baile *niuyorkino* El Palladium, entre 1949 y 1964, y precisamente en los años de más intenso movimiento migratorio puertorriqueño a Nueva York, la sonoridad “tropical” de las *big bands* dejó de ser principalmente música “latina” para gusto norteamericano para convertirse en el más elaborado desarrollo de la expresión musical de los migrantes “latinos”. Según el agudo estudioso César Miguel Rondón, el timbalero, vibrafonista y cantante Tito Rodríguez fue el más popular representante de la música “tropical” de la década de 1950 y principios de la de 1960, y el último gran exponente del formato de *big band*¹⁰. Tanto Rodríguez como Puente le devolvieron a la sonoridad “tropical” producida en los Estados Unidos su claro protagonismo rítmico y un sentido identitario propio —latino caribeño amplio— que no se sentía obligado a manifestarse (como un amigable exótico “otro”) sólo en referencia a la cultura anglo-americana dominante.

La gran orquesta de Tito Rodríguez representaba la más elaborada estilización del máximo desarrollo alcanzado por la música latino-caribeña hasta entonces. Sin embargo, para los adolescentes migrantes e hijos de migrantes de principios de los sesenta, frente a la rebeldía generacional del *rock*, representaba también una música un tanto fosilizada y distanciada de su realidad: el *establishment* musical latino de sus hermanos mayores o sus padres, la orquesta sólo de los “grandes momentos” en los grandes salones. Estos jóvenes comenzaron a desarrollar entonces un proceso similar, en muchos aspectos, al que experimentaban paralelamente —desde algunos años antes— los más innovadores músicos negros en la tradición del *jazz*: un rechazo al formato del *big band* —que, a pesar de todo, manifestaba una hegemonía tímbrica de la sonoridad “occidental”— y una búsqueda de *nuevas maneras de hacer música*. De hecho, Ray Barreto, Eddie Palmieri, Willie Colón y muchos otros jóvenes latinos que iniciarían pocos años después el movimiento *salsa*, habían ido desarrollando sus

10 *El libro de la salsa* (Caracas: Arte, 1980), capítulo 1: “Salsa cero”.

habilidades, conocimientos y estilos musicales en amplia e intensa comunicación con los músicos negros del *jazz*. Conviene destacar cómo entre los innovadores del *jazz*, así como entre los iniciadores de la *salsa* (y distinto al *rock* inicial), la búsqueda de unas nuevas maneras de hacer música no representó romper con la historia, sino muy frecuentemente una vuelta renovada a formatos sencillos previos de *la tradición de la cual se sentían parte*¹¹. Cierta rebeldía generacional existía, sin lugar a dudas, pero poderosamente atravesada por otros tipos de desafíos —cultural, étnico, social...— que tornaban mucho más complejos y profundos sus experimentos sonoros impugnadores¹².

A través de formatos más pequeños —económicamente más viables para músicos experimentales y más acordes con una sonoridad, no de gran espectáculo u ocasión especial, sino de la cotidianidad barrial—, que daban preeminencia, además, a la improvisación de cada instrumentista sobre la “dictadura” de la partitura, los jóvenes latinos de los barrios *niuyorķinos*, como sus homólogos del *jazz*, empezaron a experimentar nuevos formatos instrumentales que desafiaban la jerarquización tímbrica “occidental”, la cual básicamente reproducía el *big band*. Se adoptó el formato de “combo”, que había popularizado Cortijo en el Puerto Rico de la década anterior. Por eso el segundo homenajeado en el concierto de Santa Rosa fue Ismael Rivera, el cantante del combo de Cortijo. A mitad del concierto, el espectáculo se interrumpe para pasar escenas, en una pantalla gigantesca, de la película del cineasta Enrique Trigo sobre Ismael Rivera, “el sonero mayor”¹³.

La orquesta de Tito Rodríguez tocaba magistralmente los diversos géneros latino-caribeños. El movimiento *salsa* tomó de esta tradición del *big band* su sentido de identidad *latina*, su identidad latino-caribeña amplia extraterritorial. Revolucionó, no obstante, su sonoridad con la tímbrica del combo a través de la práctica de “faltarle al respeto”, como dirían los tradicionalistas, a la “integridad” de cada género; a no respetar los bordes, las “fronteras”, entre uno y otro; al transgredir sus “esencias definitorias” con un entrelazo combinatorio indeterminado de porosidades mutuas, en que se hacía difícil “determinar” *¡qué diablos!* se estaba tocando: si una guaracha,

11 Para el *jazz*, véase, por ejemplo, el capítulo 10 de: Paul O. W. TANNER, Maurice GEROW y David W. MEGILL, *Jazz* (Dubuque, Iowa: WCB Pub., 1988).

12 En los sesenta, esta mayor complejidad de desafíos aparece también, aunque con parámetros distintos, en el *rock*, por ejemplo, de los Beatles.

13 Enrique Trigo, *Ismael Rivera. Retrato en boricua* (San Juan: Maga Films, 1988).

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. El más reconocido representante del movimiento *salsa*, el hoy más popular exponente de una revolucionaria manera de hacer música ya invadiendo escenarios por el mundo entero —no uno de los forjadores de la *salsa* sino quien se forjó en la *salsa*—, al alcanzar el más distinguido escenario de su país, rinde homenaje a los dos más importantes antecedentes inmediatos del movimiento musical que representa: al antecedente *niuyorkino* del *big band* latino y al antecedente puertorriqueño de la sonoridad barrial del combo.

Pero el reconocimiento a la importancia contemporánea de una historia se establece, en el concierto de 1993, en otras formas además del merecido homenaje a los antepasados; tradición, por lo demás, muy fuerte en la herencia afro de las culturas del Caribe. Santa Rosa incorpora tres “invitados especiales” al espectáculo: una de la generación que le sigue (Jessica Cristina, mencionada antes) y dos de generaciones que lo preceden, logrando una sensación de vivos entrecruces de tiempos. El invitado especial de mayor edad no fue propiamente un músico, sino un bailarín profesional retirado: Aníbal Vázquez. Éste fue uno de los bailarines más reputados en la época de las *big bands*, adquiriendo notoriedad como parte del dúo Los Mambo Ases por sus coreografías de música *latina* en los Estados Unidos. Posteriormente formó parte de la emergencia del movimiento *salsa*, incorporándole a éste su creatividad en coreografías que combinaban libremente pasos de los géneros latino-caribeños tradicionales, ejecutados con el enorme virtuosismo que había desarrollado en los grandes espectáculos, con sorpresivos giros innovadores propios de la nueva manera de hacer música que se conformaba.

A través de su participación, entiendo que Santa Rosa quiso enfatizar la importancia del baile para la música que representa. Mientras los cantantes reciben generalmente amplio reconocimiento, los bailarines —cuya comunicación corporal con los músicos es fundamental para los giros improvisatorios sonoros que forman parte tan esencial de esa manera de hacer música—, aunque nunca pasan inadvertidos en el momento, pasan, no obstante, desapercibidos en la *historia* de estos géneros. En un momento cuando una música constituida fundamentalmente para bailarse llega a una sala de conciertos construida sólo para escuchar, al invitar a bailar en el escenario junto a él a una figura *histórica* en la trayectoria del baile salsero, cuyo nombre seguramente la gran mayoría de los asistentes jamás escuchó, Santa Rosa está intentando

—con la afirmación implícita en sus actos— transformar una injusta concepción de las temporalidades en las prácticas culturales del reconocimiento y la memoria¹⁴.

Es significativo que el tercero de los invitados especiales fuera nada menos que Roberto Rohena, el más destacado y espectacular bailarín entre los directores de orquestas de *salsa*. Rohena se inició en el mundo de la música también como bailarín, adquirió notoriedad como bongosero de Cortijo y su Combo, participó en la orquesta que podríamos llamar la continuación salsera de la tradición de Cortijo, el Gran Combo de Puerto Rico, y en 1969 organizó y dirigió una de las más importantes orquestas forjadoras del movimiento *salsa*, el Apollo Sound, que todavía, en el momento en que escribo, es una de las más populares del país. Pero, además de los simbolismos que encierra un personaje que es simultáneamente bailarín, bongosero y director de orquesta, funciones todas que ejerce en las presentaciones de su Apollo Sound, un personaje en cuya trayectoria aparece que simultáneamente es antecedente, precursor, forjador y contemporáneo exponente del movimiento *salsa*, su incorporación como invitado especial en este concierto revistió connotaciones simbólicas adicionales, sobre todo a la luz del boceto teatral que describí al comenzar esta sección.

Formado en la tradición de Cortijo y el Gran Combo, cuando Roberto Rohena lanzó su primera grabación con el Apollo Sound, en 1969, los melómanos pensaron que representaría una continuación de dicha sonoridad: una *salsa* de corte más bien tradicional centrada sobre la *bomba*, la *guaracha* y la *plena*. Roberto Rohena sorprendió con una sonoridad distinta: afincada, es cierto, en los ritmos afrocaribeños tradicionales, pero marcadamente influenciada por los entonces emergentes grupos norteamericanos Chicago¹⁵ y Blood, Sweat and Tears¹⁶, célebres en la historia del

14 A principios de los setenta, el sociólogo Irving Louis Horowitz, entonces uno de los más destacados en la disciplina, publicó un artículo muy sugerente sobre el proceso que atravesaron primero el jazz y luego el rock al pasar de ser músicaailable a lo que él llamó “*sit-and-listen stage*”. Ver: I. L. HOROWITZ, “Rock on the Rocks—Bubblegum Anyone?”, en: *Psychology Today*, enero de 1971, pp. 59–61, 83. Sus sugerentes apreciaciones se encuentran, a mi juicio, limitadas por la tradicional distinción entre *canto* y *baile* en la música “occidental”, pues se le adscribe a la músicaailable una simplicidad rítmica que, entre otras, las músicas afroamericanas desafían. El homenaje del *cantante* Santa Rosa al *bailarín* Vázquez, en un *concierto* de música de carácter *ailable*, representa una reafirmación de la importancia de romper con esa dicotomía eurocéntrica.

15 Robert PADILLA, “La trayectoria de Roberto Rohena”, en la recopilación de éxitos de Rohena en la serie *The Fania “legends of salsa”*, vol. 4 (Union, New Jersey: Fania 705, 1994), p. 6.

16 Héctor I. MONCLOVA VÁZQUEZ, “Yo no estoy para jugar. Mejor me quito”, entrevista a Roberto Rohena, en: *Claridad* (6–12 de mayo de 1994), pp. 22–23. En dicha entrevista, Rohena menciona

rock por su incorporación de la instrumentación y de los estilos jazzísticos a la tradición rockera¹⁷. (Ambos se habían constituido sólo uno o dos años antes, entre 1967 y 1968). Ciertos elementos del *jazz* habían sido incorporados previamente a la *salsa* por Ray Barreto, Eddie Palmieri y otros; Rohena incorpora el llamado *jazz/rock fusion*. Por eso, aunque ya muchos lo habían olvidado, no es a mi juicio coincidencia que, cuando visitó a Puerto Rico en 1994, el rockero británico Sting, figura muy importante también para el *jazz/rock fusion*¹⁸, invitara a Rohena y su orquesta a iniciar su concierto. Ello resultó sorprendente, pues tradicionalmente las presentaciones en Puerto Rico de figuras internacionales del *rock* comenzaban con grupos locales análogos. Un músico profundo e inteligente como Sting prefirió invitar a un gran salsero que había reconocido la importancia del movimiento del cual él era parte y había incorporado elementos de dicha sonoridad en su *salsa*, en vez de a un mediocre imitador de la tradición rockera.

Ahora bien, la innovación en la sonoridad “tropical” a través de la incorporación de elementos del *rock* (o del *jazz/rock fusion*) constituye un fenómeno de especial importancia para el análisis cultural del mundo contemporáneo, sobre el cual debemos detenernos. Ante los poderosos procesos de globalización cultural y la aplanadora difusión internacional del *rock*, una constante en los primeros quince a veinte años del movimiento *salsa* fue la preocupación de hasta cuándo se podría resistir. Cada vez que en algún año se experimentaba alguna merma en producción, o en la difusión radial, o en las ventas de discos, o algún cambio en estilo o temáticas tratadas, comenzaban los comentarios y debates sobre si ello anunciaba su fin. Después de unos treinta años de continuada producción y popularidad (con las alzas y bajas naturales de un tipo de industria como ésta, tan susceptible a las modas y a estrategias de mercadeo), y luego de más de una década de continuado y creciente reconocimiento internacional, la batalla de “la *resistencia*” parece haberse ganado. La *salsa* ha demostrado ser más que una mera moda pasajera (como fue el *latin boogaloo* o la *lambada*): se ha establecido como una de las grandes expresiones sonoras de nuestro tiempo.

Por eso fue, a mi juicio, tan significativo el boceto teatral que incluyó su más popular exponente contemporáneo —Gilberto Santa Rosa— en su gran concierto de

sólo esos dos grupos ante la pregunta por las influencias de la nueva sonoridad que el Apollo Sound representó en la *salsa*.

17 TANNER *et al.*, *op. cit.*, pp. 138-139; o CLARKE, *op. cit.*, pp. 121-122 y 233.

18 *Ibid.*, p. 139.

1993 en San Juan. La música “tropical” no tenía que presentarse ya de manera dicotómica ante el *rock*, sino reafirmar su triunfo frente al mimetismo homogeneizante. Salsero y rockera podían alternar festivamente, a la vez que se presentaba, como invitado especial, al pionero —Rohena, evidente representante de la compleja hibridez popular— que había comenzado a incorporar, en los inicios mismos de la conformación de esta nueva manera de hacer música, elementos de *rock* a su libre combinación salsera. Una oposición binaria (siempre frágil) de años daba paso al reconocimiento de la heterogeneidad. Los salseros aplaudían a Jessica Cristina; como escasamente meses más tarde los rockeros locales que fueron a oír a Sting salían fascinados con Roberto Rohena, a quien aplaudieron delirantemente, aunque siguiera cantando, como hizo,

*Agüita de ajonjolí
para los pobres soy.
Y no me digan que no,
porque con ellos estoy
donde quiera que voy.*¹⁹

En conversaciones sostenidas con jóvenes, principalmente de sectores populares, a lo largo y ancho del país, casi unánimemente expresaban que la división dicotómica entre la *salsa* y el *rock*, que muchos de ellos conocían por sus hermanos mayores, no correspondía ya (a nivel musical) a la realidad que ellos estaban viviendo. La mayoría manifestaba algún tipo de relación con ambas expresiones sonoras. El *rock* no era una amenaza para la *salsa* y, aunque *diferentes*, no tenían que presentarse, pues, como enemigos.

¹⁹ “Con los pobres estoy”, composición de Tite Curet Alonso, grabada en *Apollo Sound IV* (New York: Fania LP – A 23, 1972). Fue incluida en todas las colecciones antológicas posteriores de Rohena que conozco. Aunque la *salsa* ha ido penetrando en la década de 1990 las discotecas de jóvenes de clases medias y altas que años antes despreciaban esta sonoridad, ello no significa que se han borrado discriminaciones étnicas y de clase. Se trata de un fenómeno complejo que deberé abordar en otro momento. La incorporación ha sido selectiva: principalmente de algunos exponentes de la música “tropical” con buen manejo de letras, como Rubén Blades, Gilberto Santa Rosa y Juan Luis Guerra. Sí quería establecer ahora que no podría explicarse como un proceso de cooptación, pues estos cantantes mantienen en sus letras y su música valores contestatarios enraizados en el mundo popular.

La *salsa* ha sido uno de los movimientos socioculturales más importantes para demostrarles al país, al Caribe y al mundo, el valor de la heterogeneidad y las diferencias. Ante los muy poderosos y variados procesos homogeneizantes de la globalización, ha demostrado la fuerza de maneras distintas de expresar y sentir territorialidades y tiempos.