

Felipe Arias Escobar\*

# Entre referencias y reverencias: Líricas salseras y diáspora afroamericana

## Abstract

*This article examines the lyrics of some Salsa songs, analyzing part of the aesthetic statements from Latin America, which mention the African Diaspora. This analysis values a progressive recognition of the African contribution in the Caribbean culture development, identifying the communities that use the legacy of this musical gender. Emphasis is made in four instances within the development of this music: the Afro-Cuban musical tradition in the first half of the 20th century, the Latin movement of New York and their later reception in Colombia and western Africa.*

## Resumen

*Este artículo examina la letra de algunas canciones de Salsa, analizando parte de las manifestaciones estéticas que desde América Latina, aluden a la diáspora africana. En este análisis se aprecia un progresivo reconocimiento del aporte afrodescendiente en la formación de la cultura caribeña, identificando diferentes comunidades que hacen uso del legado de este género musical. Se hace énfasis en cuatro instancias dentro del desarrollo de esta música: la tradición musical afrocubana de la primera mitad del siglo XX, el movimiento salsero de la ciudad de Nueva York y su posterior recepción en Colombia y África occidental.*

## Key Words

*African Diaspora – artistic statements, Salsa Music – cultural aspects, Latin American Music – cultural aspects.*

## Palabras Clave

*Diáspora africana – manifestaciones artísticas, Música Salsa – aspectos culturales, Música latinoamericana – aspectos culturales.*

## I. INTRODUCCIÓN

En el proceso histórico de contactos entre las sociedades de África y América Latina, emergen elementos culturales propios de los pueblos africanos, constituidos y desarrollados en la peculiar realidad histórica de nuestro continente. En ese desarrollo, se aprovechan recursos provenientes del entorno europeo y americano, en necesaria adaptación a las condiciones en que surgen las actuales sociedades de las Américas<sup>1</sup>. En ese sentido, apreciar en términos culturales la migración masiva de africanos y africa-

nas hacia el Caribe, como lo hará este artículo, significa reconocer los ancestrales aportes musicales de ese desplazamiento humano en la configuración de nuestras culturas. En las expresiones musicales del último siglo, a través de la relación entre los géneros musicales y las sociedades que los emanan, se puede desentrañar parte del diálogo entre ambos continentes desde una experiencia histórica específica.

La música del Caribe hispanoamericano, en particular el conjunto de géneros musicales aglutinados bajo el rótulo de *Salsa*, ofrece un ejemplo más de las trayectorias que en sectores de las sociedades

\* Historiador. Pontificia Universidad Javeriana. Programador del espacio de Salsa en Javeriana Estéreo.  
E-mail: d-arias@javeriana.edu.co

latinoamericanas, van adquiriendo las manifestaciones diaspóricas afroamericanas. Proceso que no es gratuito si se mira a través del desarrollo y recepción social de la música caribeña, junto con el hecho histórico de la presencia africana en este género musical, a través de mensajes, autores, intérpretes y público<sup>2</sup>; lo cual se expone teniendo en cuenta que “desde la perspectiva de la historia cultural, la música ha sido un elemento muy importante en la conformación, recuperación y aun la invención de identidades”<sup>3</sup>, como señalaba hace algunos años el investigador Egberto Bermúdez.

Por lo tanto, este ensayo se acerca a las letras de algunas canciones de la tradición musical afrocaribeña, remitiendo a manifestaciones narrativas propias de una expresión musical regida por las lógicas de la industria fonográfica. En consecuencia, se trata de una expresión en ocasiones “minoritaria y cerrada” que ocasionalmente y de diferentes formas accede a un circuito masivo, reconociendo el esfuerzo constante por acceder a mercados a veces recios a este tipo de experiencias musicales<sup>4</sup>. Lo cual no aleja mucho a nuestro objeto de estudio de otros géneros importantes para la música contemporánea, como son el *Jazz* o el *Rock*. Trinidad de géneros que se han convertido en universales, dialogando permanentemente entre sí por iniciativa de músicos o consumidores, y constituyéndose en uno de los aportes más visibles de las culturas afroamericanas a la cultura popular del siglo XX.

## 2. CRUCES DEL ATLÁNTICO Y LAS AMÉRICAS: A TRAVÉS DEL MAR Y LAS IDEAS

Desde el siglo XVI la esclavitud envió al Caribe a millones de hombres y mujeres provenientes de distintas partes de África, en particular de su litoral atlántico. Detrás de ese acto de violencia, los africanos y sus descendientes traían elementos propios de sus ancestrales culturas, importación visible en el desarrollo de las experiencias jazzísticas y afrocubanas que darán vida a la Salsa. Los ritmos negroafricanos se constituyen de esta manera, en un canal narrativo, cuya repercusión en el mundo actual merece ser historiada, en identificación de las manifestaciones, relaciones sociales y sensibilidades donde repercute<sup>5</sup>.

En las colonias antillanas de entonces, algunos esclavos desarrollan posibilidades ventajosas de expresión cultural a partir de los sistemas de congregaciones, fraternidades o cabildos. Tempranamente, los orígenes ancestrales de hombres y mujeres provenientes de África, se configuran en la realidad americana a través de nuevos modelos de sociabilidad. La po-

blación afrodescendiente canaliza una participación social activa en los sistemas de auxilio mutuo y en su incorporación a algunas celebraciones festivas oficiales. Desde esta experiencia, en conjugación con la multiplicidad de elementos de su entorno cultural, se desarrollan expresiones como la Regla de Ocha, de origen lucumí, que posteriormente influirá en diversas composiciones<sup>6</sup>.



Arsenio Rodríguez, 30 de Agosto de 1911, Cuba (Guira de Macurije) - 30 de Diciembre de 1970, Los Angeles



Damaso Pérez Prado, 11 de Diciembre de 1916, Cuba (Matanzas) - 14 de Septiembre de 1989, México

Como afirma la investigadora Diana Picotti, las expresiones musicales africanas en su cruce atlántico, supieron “dialogar con todas las otras creaciones musicales que halló, incorporándolas y africanizándolas”<sup>7</sup>. Lentamente, compositores de distinta procedencia racial y social, se referirán en algunos temas, al lento reconocimiento de la hermandad de su música con la cultura afroantillana y más tarde, con las ancestrales culturas africanas. Para el caso cubano, puede apreciarse la manera como la Independencia representa una transición social que posteriormente

se rememora, mientras el poder colonial español abandona Cuba y Puerto Rico. Dentro del contexto de la emancipación, surgen tradiciones artísticas que hacen referencia a la participación popular, donde se ubica la población negra, como combatiente y detonante de la coyuntura histórica. Aquí se destacan por ejemplo, los cantos al “arrojo mambi” (término de origen africano que alude al sector combatiente) en las primeras interpretaciones de Son.

La anterior posición se fortalece durante la primera mitad del siglo XX, en plena aparición de la música popular moderna latinoamericana, donde la creación musical se “individualiza”, sin negar su procedencia tradicionalmente anónima, colectiva y en ocasiones, marginal<sup>8</sup>. Renombrados compositores cubanos, incluyen en su repertorio tradiciones o alusiones a los esclavos recién emancipados, proceso que logra superar los efectos de la opresión social racista que sobrevive a la independencia, la cual también es común a otras sociedades del Caribe. Aquí merecen mención “Tata” Alfonso (“África habla”), Gonzalo Roig (“Popopó Etánisla”), Arsenio Rodríguez (“Bruca Maniguá”), Eliseo Grenet (“Mama Iné”) u Orestes López y Dámaso Pérez Prado (impulsores del ritmo “Mambo”, o *hablar* en idioma congo)<sup>9</sup>.

Tomemos el célebre caso de Grenet, uno de los principales músicos que incorporan ritmos como el *afro* o el *tango congo*, a las zarzuelas cubanas de los años treinta. Experiencia donde priva del olvido a la canción “Mama Iné”, la cual recibirá recordadas interpretaciones, gracias a los aportes de Ernesto Lecuona o de la cantante mulata Rita Montaner. Su contenido alude a las necesidades festivas propias de los esclavos negros en la Cuba del siglo XIX:

...Aquí ‘tan todos los negros  
Que venimos a rogar  
Que nos concedan permiso  
Para cantar y bailar...  
¡Ay Mama Iné! Todos los negro’ tomamo’ café

Junto al caso anterior, aparecen los Lecuona Cuban Boys, célebre agrupación que lleva la música cubana hasta la industria cinematográfica de Hollywood. Mientras sonaban en los Estados Unidos, la orquesta muestra en el tema “Rumba blanca”, la complicada manera en la que un público masivo, en un ambiente racista, asimila expresiones musicales identificadas con grupos sociales de claro origen marginal:

No hay que ser un negro lucumí  
Ni tampoco un esclavo ya  
Para sentir ansias de gozar  
Cuando suena un bongó  
Que nos alegra el corazón...



Benny Moré, 24 de Agosto de 1919, Provincia Las Villas - 19 de Febrero de 1963

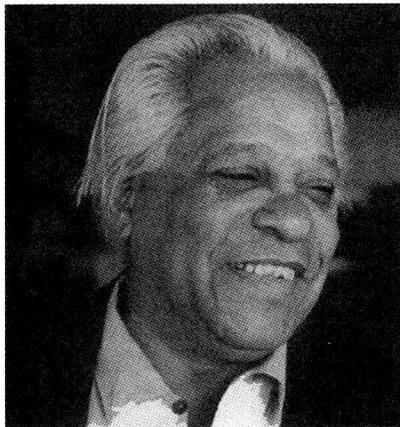
En este proceso, el canto que algunos músicos cubanos dedican a la fusión de cultos nativos africanos con cultos cristianos, cumple un papel fundamental. Estos saludos desembocarán en referencias directas a las culturas de donde provienen los iniciadores del sincretismo antillano, lo cual se aprecia en las obras de Celina y Reutilio, Benny Moré y más tarde de Pello el Afrokán. El primero en destacarse es Moré, recordando con sencillez los primeros años de presencia africana en el Caribe, en un *afro-chá* de Mario Recio:

En el tiempo ‘e la Colonia  
Tiempo de seseribó [juego de tambores  
abacuaá]  
Tiempo en que lo’ negro’ congo’  
Repiqueteaban tambó’...  
¡Ay mi Dios! ¡Qué tiempo’ aquello’!  
En que lo’ negro’, repiqueteaban tambó’

El trabajo de Celina y Reutilio es aun más explícito. “Tambores africanos” es una composición de Julio Blanco Leonard, incluida en un álbum dedicado a santa Bárbara (“¡Que viva Changó!, ¡Que viva Changó!”). Este tema se constituye en un reconocimiento de manifestaciones propias de grupos que en la denominación de sus prácticas culturales, usan voces provenientes de culturas ancladas al otro lado del océano. En ese reconocimiento, se hace necesaria además, la mención del uso ritual de los instrumentos de percusión:

Cuando siento los tambores africanos  
Con su ritmo misterioso de arará  
Hierva toda la sangre de mis venas  
Y a mi santa una oración quiero cantar...

Posteriormente viene el caso de Pedro Izquierdo, quien cambia su nombre por otro de resonancia más ancestral: *Pello el Afrokán*. Nieto de una negra mandinga y de un negro curro, hereda la devoción a los cultos mayambe y yoruba lucumí; a la vez que, como estibador del puerto de La Habana, se convierte en miembro de la secta abacua. En los años sesenta, pasa a la formación musical académica y a la música popular, donde crea el ritmo denominado *mozambique*, como la entonces remota colonia portuguesa, cuyo resultado fónico cumple con las mismas alusiones ancestrales planeadas en el cambio de nombre del artista.



Nicolás Guillén, 1902, Camagüey - 1989, La Habana

Desde esta trayectoria se aprecia una música, que desde sus condiciones ancestrales de uso, se constituye en una expresión integradora de la comunidad, donde prima una funcionalidad ritual que considera la participación activa del público receptor<sup>10</sup>. Esa interdependencia de alguna manera se repite en la funcionalidad social de productos culturales afroamericanos como la música, la cual se viene a constituir en identificadora de una *latinoamericanidad* y de una *africanidad*<sup>11</sup>. Primero a través de las experiencias de la música afrocubana, el bolero —variante un tanto más *criolla*— y el Jazz latino, más o menos entre 1945 y 1959, y luego la fusión e irradiación del conjunto de géneros agrupados en la Salsa, entre las comunidades del *Spanish Harlem* a partir del decenio siguiente. Camino recorrido donde se emularán experiencias como las que se acaban de reseñar.

A través de esa iniciativa se da un juego bien especial de renovación enfrentada a la remembranza. La *novedad* en diversos casos como éste, no significa una ruptura con el pasado; sino que al contrario, estas novedades encarnan retornos y evocaciones a formas ancestrales de hacer y usar la música<sup>12</sup>, con

los ineludibles componentes contemporáneos, que de manera consciente o inconsciente sintetizan la experiencia cultural que da vida al Jazz o a la Salsa —donde además este último incorpora elementos del primero—. Ese uso de la música, transitando desde la sencillez festiva hasta referencias más complejas al pasado étnico, expresan al oyente promedio, sin conocimientos musicales complejos, la mejor forma de ver la raíz africana en la cultura y en la sociedad remitente o destinataria.

Tratándose de formas artísticas eminentemente cubanas, antillanas o americanas, la manifestación diaspórica la da la referencia, acertada o no, a un ancestral aporte reconocido como *negro*, y posteriormente como africano. Esa manifestación es desarrollada en un mensaje abierto a múltiples públicos, donde se pueden citar al poeta Nicolás Guillén (“Songoro consongoro”, “Yoruba soy, soy lucumí, congo, mandinga y carabalí”) o finalmente, al movimiento salsero neoyorquino. Catalino Curet Alonso, el más importante compositor de este movimiento, asimila y recrea a su manera esas experiencias en temas como “El hijo de Obatalá”, grabada hacia 1977 por el percusionista Ray Barreto:

Dime todos los sabores  
 Del África primitiva  
 Pero dímelo en tambores  
 Por que el tambó' fue mi vida  
 Si me quieres como hermano  
 Pon tu mano en el *tambó'*  
 Que el hijo de Obatalá  
 Ya se contentó...  
 ¡Yo soy un niche del África primitiva!



Ray Barreto, 29 de Abril de 1929, Brooklyn, NY

Tratándose de una experiencia musical de raíces insertas en la amplitud y la complejidad de los medios sociales donde se genera, los temas de la salsa también ofrecen diversos contenidos, los cuales transitan entre el amor, la vida rural, las condiciones de vida de la urbe y la temática religiosa —en necesaria alusión a formas de religiosidad que van más allá del patrón católico-hispánico—<sup>13</sup>. Sirviéndose de una socialización comercial de la música, la sensibilidad de determinados autores, construye a partir de algunos de estos contenidos, diálogos con el presente de una relación de larga duración entre África y América, incluso a través de subjetividades e imaginarios, haciendo que su mensaje público desarrolle posibilidades de identificación comunal:

Solo la verdadera creatividad y fuerza de los fenómenos musicales que ya hemos identificado han podido consolidar esa identidad musical que aun cambiante parece —al menos en los períodos de su mayor popularidad— cumplir su papel de elemento aglutinante a nivel social<sup>14</sup>.

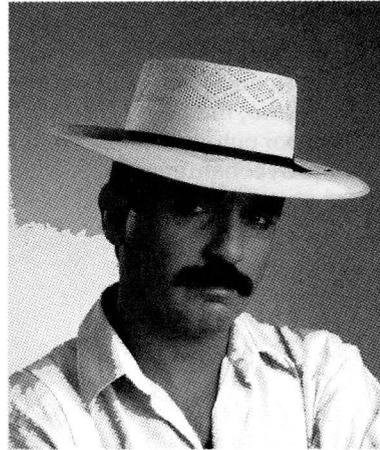
### 3. INTERCAMBIOS CON EL MUNDO

El proceso comentado, se enfrenta a las condiciones actuales en las que se desarrolla la comunidad mundial, ante los procesos de intercambio social y cultural desigual que viven las sociedades contemporáneas. Esta aglutinación de géneros se constituye a la vez en síntoma y agente confrontador, en la medida en que demuestra que existen diferentes maneras de “expresar y sentir territorialidades y tiempos”<sup>15</sup>. Estos pasos se dan más allá de dictados musicales o modismos impuestos por los sectores más beneficiados por las homogeneizaciones de la globalización. Más bien, aparece aquí una alternativa que en ocasiones aboga por el reconocimiento de una diversidad.

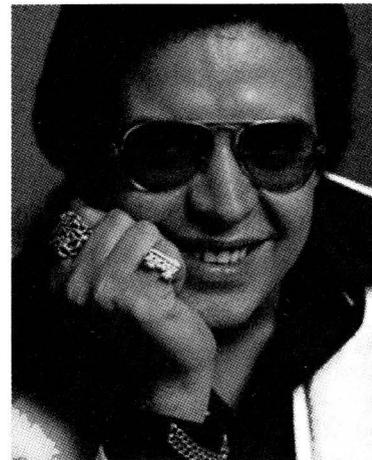
Dentro de este proceso del movimiento musical latino en Nueva York, se destacan diversos temas que se encargan de elogiar la cultura latinoamericana. Aquí sobresale la Salsa suite *La raza latina* de Larry Harlow, un relato de las canciones y los bailes identificados con el Caribe latinoamericano. Se trata además de un álbum donde la percusión latina se acompaña de instrumentos como la tuba, el cuerno francés y el violoncelo, dirigidos por un pianista judío con nombre anglosajón. En su “obertura”, África se reconoce —incluso sin aceptar el carácter multicultural de la salsa— como punto de partida de esa “raza latina”, mezclando percusión ritual africana, con instrumentos criollos de cuerda:

...Tus canciones y bailes nacieron allí  
La conga, bongó y timbal  
Descienden del África  
De allá vinieron los ritmos  
Que nos ponen a gozar...  
¡Brilla el sol! ¡Déjalo brillar!  
Ya se oye mi cantar, en Cuba y en África...

¡Ritmo! Ésta es su historia  
¡Ritmo! Latino aprende  
Del África nació, al Caribe llegó  
Y en su acto ritual  
Tuvo su fundación el son tropical



Willie Colón, 1950, Bronx, NY.



Héctor Lavoe, 30 de Septiembre de 1946, Ponce, Puerto Rico - 29 de Junio de 1993, New York

Dentro del mismo fenómeno, podemos destacar obras musicales aun más conocidas y difundidas continuamente, como en el siguiente ejemplo del puertorriqueño Willie Colón. “Che Che Colé” es una canción infantil de Ghana, que Colón aprendió de un inmigrante africano en la ciudad de Nueva York. Tema donde además se muestra la incorporación de la voz *bembé* (celebración pública del

culto yoruba) en la jerga festiva, haciendo uso de los ritmos folclóricos de Puerto Rico, en la popular voz de Héctor Lavoe:

Vamos todos a bailar, al estilo africano...  
A ti te gusta la bomba  
Y te gusta el baquiné  
Para que goces ahora  
Africano es el bembé...

Desde una fecha temprana como 1972 (año de esta grabación), se manifiesta el rostro de una música inserta en diálogos culturales globales, que necesita de la fusión y reinención de sus propias interpretaciones y contenidos<sup>16</sup>. Desde los experimentos previos de internacionalización de la música del Caribe hispanoamericano, esta música encarna un estereotipo de *ser latino*, imagen que se refuerza con la receptividad que por entonces alcanzan intérpretes y músicas<sup>17</sup>. El aprovechamiento posterior de esta experiencia, hará parte de los mecanismos de identificación cultural de América Latina. Proceso que en muchos centros urbanos del Caribe, logra una temprana aceptación, en la medida en que modelos identificadores de una latinidad que privilegia su *ancestro africano*, calan en amplios escenarios de socialización que rápidamente remiten a la identificación o al *sentimiento latino*<sup>18</sup>.

Además, los nuevos patrones de comunicación que se desarrollan durante el siglo XX, suponen actitudes que consolidan una referencia pública al continente africano, consolidación que remite a esta opinión de Rafael Quintero: “La globalización cultural supone una actitud cosmopolita, unos oídos abiertos al mundo, una capacidad para entender e interactuar con expresiones de la cultura que están más allá de la nuestra”<sup>19</sup>. A través de los añejos intercambios entre las sociedades humanas, y en la progresiva forja de una sociedad global, surge la Salsa como una señal informal de trayectorias históricas y como un agente figurador de los múltiples significados — en este caso, positivos — que debe tener el África negra para los latinoamericanos.

Esta situación la ejemplifican grabaciones más recientes, como la del colombiano Yuri Buenaventura. En su álbum *Herencia africana* de 1998 (“África es la reina del sabor / armonizada con colombianidad”), se manifiesta el esfuerzo por aludir a los orígenes y las trayectorias de la música afrocaribeña, identificando algunos fenómenos sociales que rodearon ese proceso. Así dice por ejemplo “Nostalgia africana”, adaptación de un tema del choicano Alfonso Córdoba, también interpretado en 1987 por la orquesta Guayacán:

Cuando en las mallas de mi hamaca voy de-  
jando  
Todo el cansancio de mi diario trajinar  
Envuelto en la brisa del mar  
Un canto negro viene a mí  
Y se invade de emoción profunda mi santa san-  
gre lucumí...  
Privado de libertad  
Le impusieron otro idioma  
Se ensañaron con mi raza y hasta su nombre  
perdió...

Ese recuerdo de la esclavitud, es igualmente usado para retratar la problemática social del presente, en particular en la inserción de las comunidades afrodescendientes en la sociedad. Un caso documentado por el antropólogo Peter Wade, es el del Grupo Niche y su tema “Cicatrices”, el cual, usando el recuerdo amargo de la esclavitud, abogaba hacia 1985 por una aceptación plena y respetuosa de las comunidades afrocolombianas:

Toda la gente que vino de África es de raza  
negra  
La misma que usted que no es negro la llama  
morena  
Tal vez por pena, tal vez por decencia busque  
la manera  
De no herir a este negro que un día fue puesto  
en cadenas...

...Yo que de África lejana  
Me vine con mi tambor  
Trayéndoles un mensaje  
De lucha, paz y amor<sup>20</sup>.

En otra vertiente, referirse al África implica igualmente, referirse a las características que en el presente, adquiere el propio movimiento musical. Aquí surge una canción como “Tierra colorá”, grabada en 1983 por la Orquesta Afro-Charanga, la cual remite a la recepción que tuvo desde los años setenta y ochenta, el movimiento salsero en países como Senegal o Congo:

La tierra de mis abuelos  
Es fértil como ninguna  
Allí nacieron la clave  
Los tambores y la rumba...  
Allá en la tierra africana  
Sí que gozan diferente  
Por que yo tengo la llave  
De los ritmos más calientes...  
Mis amigos africanos  
Los queremos de verdad

El anterior mensaje, se liga con una expansión del

género hacia otras sociedades ajenas a la experiencia histórica latinoamericana. En un primer vistazo, como han señalado otros estudios, parecería que esa supervivencia de identificaciones comunes carece de sentido al repetirse en contextos sociales, históricos y culturales aparentemente distanciados<sup>21</sup>. Esa supervivencia asegura en parte la comunicación entre distintas sociedades que han recibido el mensaje de la Salsa, a pesar de que cada medio social acuda a la referencia ancestral o a la totalidad del producto, a partir de distintas condiciones socioculturales. Esto se comprende por la irrupción de un género desligado de regionalismos, donde para algunos comentaristas la referencia ancestral subraya elementos mismos del pasado afroamericano: “esa celebración del sabor, se convierte en una nueva cimarronería de aquellos que necesitan camuflar sus desafíos, los desafíos que representa la sola existencia de la diferencia”<sup>22</sup>.



Toto la Momposina

Este uso de la música Salsa, surge en un momento especial de las dinámicas sociales y culturales del hemisferio. Se trata de un movimiento cultural nacido en plena reformulación de las ideas y los valores de la modernidad, al tiempo que su irrupción coincide con propuestas de todas las artes –v.g., cine, literatura– que manifiestan una revaloración cultural de América Latina. Así, su importancia se funda en el hecho de que se conforma “una muy libre y espontánea combinación de diversos ritmos y géneros que aluden a diversos tiempos y territorialidades”<sup>23</sup>, proceso que por su ubicación trasciende las fronteras políticas, lingüísticas o étnicas.

En ese sentido, surge en Latinoamérica el ambiente propicio para re-importar las expresiones culturales africanas. Se toman aquí dos casos colombianos que actualmente gozan de gran popularidad. Primero está Totó la Momposina, quien afirmaba por ejemplo, que “escuchando a los tambores de Senegal o Zaire, se siente en ellos la ‘hermandad’ con los de Cuba, Brasil, con los nuestros [...] Se llega a sentir que la

música cuando es de la tierra es clara y su idioma es sin fronteras, es Universal”. Así graba en versión guaracha-rumba los temas “Carmelina” y “Chi chi maní” del legendario Paulino Salgado. Con esa misma inspiración, un decenio antes, el cartagenero Joe Arroyo graba “Yamulemau” tema original del músico de Costa de Marfil Laba Sosseh.



Joe Arroyo, 1 de noviembre de 1955, Cartagena, Colombia.

Ese traspaso es asimilado por otras regiones del mundo, dándose primero en el África occidental, inicialmente con la alusión lírica, luego con la presencia de los latinos en la región, y finalmente, con la propuesta local de interpretar Salsa o de apropiarse de elementos de la música del Caribe para retratar sus propias experiencias. La propuesta, así como trasciende los límites espaciales, igualmente traspasa la exclusividad de experimentos musicales de origen exclusivamente africano. Ese es el caso del colectivo senegalés Africando, el cual relee a Guillermo Portabales (“A caballo vamos pa’l monte”) cantando sus temas en wolof, como también lo hace con el clásico cubano “Cienfuegos”, alguna vez interpretado por Benny Moré:

¡Que viva África! Tierra tradicional...  
 Cuando a mi África llegue  
 Y esta tierra quise verla  
 Ya que la llaman la perla  
 Ahora les diré porqué...  
 Ella me dio la fortuna señores  
 Y en mi tierra me quedé, ya tú lo ves

Otro caso bien interesante es el de Ricardo Lemvo. Su tema “Sao Salvador” es una referencia directa a los orígenes históricos de los elementos culturales que se señalan en este artículo. La caída del Reino de Congo, en manos del mercantilismo europeo hacia el siglo XV, es contada apropiándose de elementos

musicales salidos de tres continentes. En un álbum donde priman los ritmos afrocaribeños, se incorporan una lengua y una música herederas del pasado colonial, para añorar los sucesos de la historia precolonial de su país:

*Eu vou celebrando  
A travéz do meu canto  
A história gloriosa  
Do Reino do Kongo...  
Era um paraíso  
Que próspero no século quinze  
Situado em uma região formosa  
No coração da Africa...*

*Hoje choro, choro por minha gente, que foi  
llevada para outro lado do grande rio, em uma  
viagem sem volta...*

Obedeciendo o no a fenómenos comerciales, se puede asegurar en ejemplos como el anterior, una internacionalización exitosa de la Salsa. Ésta, se expande por igual a Europa y Asia, trascendiendo las mismas comunidades latinas o africanas, en países como Alemania, India, Croacia o Japón. Aventuras curiosas para el público de estas latitudes, que enriquecen el repertorio musical, en la medida en que se incorporan nuevas experiencias propias de las diversas sociedades donde se asienta la música y el estilo de vida, a partir de un proceso cultural forjado en este continente.



Rubén Blades, 16 de Julio de 1948, Ciudad de Panamá.

Finalmente, un ejemplo reciente nos sintetiza el lento proceso de fusión y hermandad de culturas, que se va dando a la par con la trayectoria histórica

de la música del Caribe, especialmente los géneros musicales que han sido difundidos alrededor del mundo. Rubén Blades en su álbum *Mundo* (2003), dedica sus temas a una “tierra que no fue creada con divisiones políticas”, en este repertorio, el popular músico panameño se hace acompañar de una gaita irlandesa en “Primogenio”, tema donde África sirve para rememorar los orígenes de una música cuya esencia es identificable con todos los pueblos del planeta:

¡El camino la abre Eleguá!  
Del ‘Clan de Lara’ de la tierra de Arará  
Vida que fluye del África  
Nuestra fuente original  
Desde un mundo sin pasados  
Sin fronteras ni extranjeros  
Cuando todo comenzaba  
Cuando no existía el dinero...

De modo continuado, la música Salsa es modelada según determinados objetivos y según los patrones culturales emanados por la sociedad de donde provienen autores o intérpretes. En el caso primario de América Latina y África, las circunstancias necesariamente remiten a lo ineludible: la matriz músico-cultural africana, la cultura en medio de la diáspora de hombres y mujeres que forzosamente cruzaron el Atlántico desde el siglo XVI. Sobre ese proceso trágico de la historia humana, casi imperceptiblemente viaja por los siglos y los continentes un complejo cultural cambiante que alza sus ápices en experiencias musicales como la expuesta. De nuevo desde Nueva York, el comentarista Felipe Luciano —presentando una grabación póstuma de Tito Puente, a dúo con Eddie Palmieri— lo explicaría con este elogio:

Un canto santero, quieras o no, te convierte en Negro. Así de poderosa es esta música. [Es un] rezo para las deidades que transportaron estos toques a través del Atlántico y mantuvieron vivo el espíritu en cada Puerto al cual fueron llevados: Puerto Rico o Provincetown, Bahía o Las Bahamas, Cuba o Colombia

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En este estudio, una inmaterial conquista cultural, tanto africana como latinoamericana, sintetiza la génesis y el desarrollo de la experiencia de los pueblos afrodescendientes en el tiempo. Los casos expuestos, remiten a un movimiento que trasciende modismos, explicándose mejor a través de las respuestas y trayectorias que ofrece el devenir histórico de los pueblos latinoamericanos. Incorporando un

lenguaje que trasciende nacionalidades, su importancia social es sustentada y desarrollada por multitud de artistas y aficionados, en un proceso continuado en inimaginados lugares del planeta, desafiando las jerarquías o las desigualdades que ayer y hoy atestiguan nuestras sociedades en los terrenos de la economía o la política.

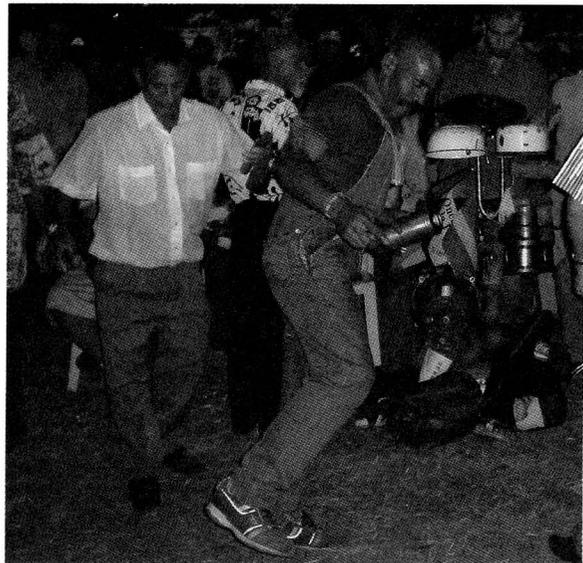
El análisis de este proceso, surge de las necesidades de acercarse a la continua relación cultural entre África y América, donde, a partir de nuevos balances y debates, el investigador debe remitirse a nuevas y contextualizadas fuentes producidas por sociedades del mundo entero. No olvidemos que hablar de la historia africana, es remitirse a la memoria de un pueblo disperso por el mundo, en necesario reconocimiento de fuentes donde tiene cabida nuestra música latinoamericana. Para el caso particular de la Salsa, la referencia africana se inserta en el lento proceso de configuración de identidades y revaloraciones culturales, primero desde una perspectiva nacional, y luego continental.

Ángel Quintero señala una particularidad vital en la dimensión del proceso: en Estados Unidos, en el centro mismo de la mundialización de la música *pop*, los emigrantes latinoamericanos se lanzan a formar otra experiencia aglutinadora de carácter internacional, acudiendo como ya se dijo, a nuevas y ancestrales corrientes culturales, mediante un peculiar "rearrreglo entre pasado, presente y futuro"<sup>24</sup>. Labor en la que la alusión al ancestro, se conjuga con distintas experiencias y sensibilidades, a través de un relativamente "nuevo" uso de la lengua (pensemos en las piezas que remiten continuamente al sincretismo afrocubano)<sup>25</sup>. Acción donde se sintetiza el funcionalismo musical africano y el esteticismo contemporáneo occidental.

Éste es por lo tanto, un lenguaje que se internacionaliza, por encima de cualquier tipo de jerarquizaciones que privilegien la manera de expresarse según determinada procedencia geográfica o social. La música Salsa aparece entonces, como un bien cultural extensible a distintos contextos sociales y artísticos, sin abandonar la matriz afroantillana que le dio vida y desarrollo; actitud manifestada a través de modos de interpretación, líricas, pregones o títulos de canciones. Aspecto que también remite a pensar en los terrenos donde se valoran sectores sociales ajenos a dispositivos de poder, en cuanto a que músicos y público de extracción popular son los que forjan los fundamentos de una música identitaria.

Este ejercicio permite desentrañar las interinfluencias y la interacción social donde se edifica la cultura de América Latina, sin negar la existencia de un mer-

cado discográfico plagado de referencias ahistóricas, fruto de modismos comerciales. En observación de esos múltiples ejercicios artísticos, está claro que la musicología, la crítica, las ciencias sociales o simplemente el consumidor, pueden analizar desde sus saberes, la trascendencia de estas prácticas en la música misma y en las sociedades que intervienen en su realización. No deja de ser pertinente que la historiografía se aproxime a experiencias culturales tan próximas y tangibles, sobre la memoria y los sentimientos de nuestras sociedades.



Escena festiva en la Feria de Cali de 2004 (Colección de Felipe Arias)

1. Richard Price y Sydney Mintz, *An Anthropological Approach to the Afro-American Past*, citado por Peter Wade, *Gente negra, nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Bogotá, Siglo del Hombre, 1997, p. 19.
2. Wade, *Gente negra*, p. 337.
3. Egberto Bermúdez, "Música, cultura e identidad en las culturas afroamericanas: El caso de Colombia", *América Negra*, 3 (julio, 1992), 57.
4. Estas expresiones, salvo el *boom* de los años sesenta y setenta, no representan necesariamente los estándares de popularidad del mercado musical alrededor del mundo. Parte de este análisis lo brinda Enrique Romero en *Salsa. El orgullo del barrio*, Madrid, Celeste, 2000.
5. Ver Diana Picotti, "Algunas consideraciones sobre la narrativa rítmica negroafricana", *Memoria y Sociedad*, 7:15 (noviembre, 2003), 145.
6. Alfonso Nieto, *El elemento africano en la música popular cubana*, Bogotá, Quebrada Canto, 1984, p. 2-4.
7. Picotti, "Algunas consideraciones", p. 149.
8. Ana María Fernández, "Amores y desamores en la canción antigua y regional mexicana", *Revista Colombiana de Antropología*, 36 (2000): 138, ICANH.
9. Otros ritmos y compositores pueden verse en Odilio Urfé, "La música y la danza en Cuba", en Manuel Moreno Fraginals (Relator), *África en América Latina*, México, Unesco / Siglo XXI, 1977, pp. 216, 228.
10. Jaime Camargo Franco, *¡Caribe soy! Raíces musicales afroantillanas*, Medellín, Ediciones Salsa y Cultura, 1994, p. 35.
11. Bermúdez, "Música, cultura e identidad", p. 58.
12. Paul Tanner, Maurice Gerou y David Megill, *Jazz* [1988]. Citado por Ángel Quintero, "Salsa, entre la globalización y la utopía", *Cuadernos de literatura*, 4:7-8 (1998): 101.
13. Bustamante, "Las divinidades africanas", p. 37.
14. Bermúdez, "Música, cultura e identidad", p. 67.
15. Ángel Quintero, "Salsa, entre la globalización y la utopía", p. 106.
16. Á. Quintero, "Salsa y globalización", En *Huellas*, 66-67 (2002): 86-97.
17. Bermúdez, "Música, cultura e identidad", p. 64. Otra dimensión histórica de esos aspectos identitarios puede verse en el trabajo de Tatiana Duplat, *La identidad latina en el desarrollo histórico de la salsa. 1950-1980*, Monografía para optar al título de Historiadora, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1996. Esta es una de las pocas aproximaciones a este tema que se han hecho desde la historiografía colombiana.
18. Romero, *Salsa*, p. 45.
19. Á. Quintero, "Salsa y globalización".
20. Wade, *Gente negra*, p. 315.
21. Bermúdez, "Música, cultura e identidad", p. 61, donde se examina este aparente contrasentido, incluso para las sociedades afroamericanas.
22. Á. Quintero, "Salsa, entre la globalización", p. 92, el subrayado es de la transcripción.
23. Á. Quintero, "Salsa, entre la globalización", p. 96.
24. Á. Quintero, "Salsa, entre la globalización", p. 91.
25. Bustamante, "Las divinidades africanas", pp. 43-44.

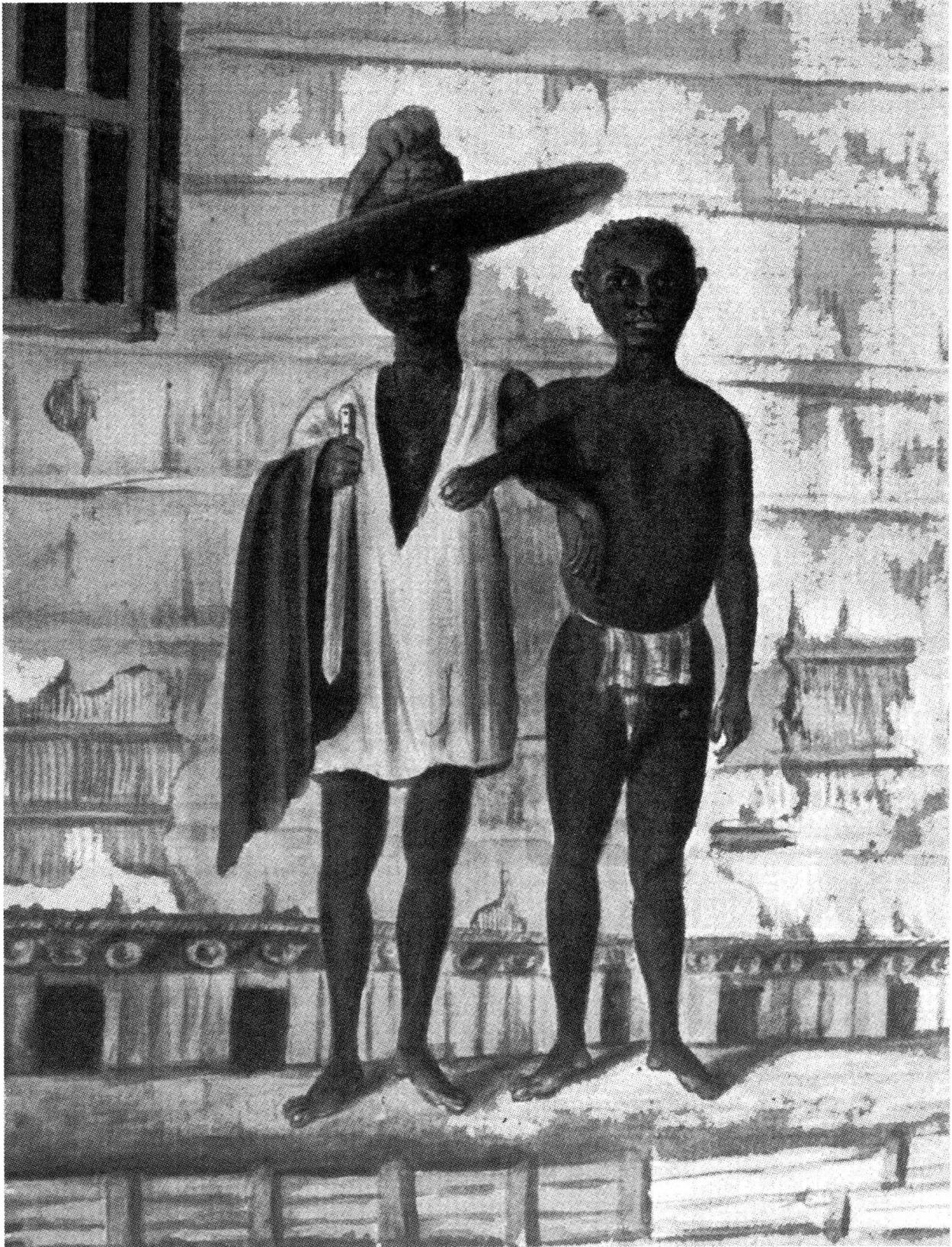
## Bibliografía

- Bermúdez, Egberto. "Música, cultura e identidad en las culturas afroamericanas: El caso de Colombia". En *América Negra*. 3 (julio, 1992): 57-68. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Bustamente, Guillermo. "Las divinidades africanas en la música del Caribe". En *Universitas Humanística*. 23:38 (julio, 1993): 37-46. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales.
- Camargo Franco, Jaime. *¡Caribe soy! Raíces musicales afroantillanas*. Medellín, Ediciones Salsa y Cultura, 1994.
- Duplat, Tatiana. *La identidad latina en el desarrollo histórico de la salsa, 1950-1980*. Monografía para optar al título de Historiadora. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1996.
- Fernández, Ana María. "Amores y desamores en la canción antigua y regional mexicana". *Revista Colombiana de Antropología*, 36 (2000): 136-155. Bogotá, Icanh.
- Moreno Friginals, Manuel, relator. *África en América Latina*. México, UNESCO, Siglo XXI Eds., 1977.
- Nieto, Alfonso. *El elemento africano en la música popular cubana*. Bogotá, Quebra Canto, 1984.
- Picotti, Diana. "Algunas consideraciones sobre la narrativa rítmica negroafricana". *Memoria y Sociedad*. 7: 15 (noviembre, 2003): 145-163. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Historia y Geografía.
- Quintero, Ángel. "Salsa, entre la globalización y la utopía". En *Cuadernos de Literatura*. 4: 7-8 (1998): 90-106. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Literatura.
- Quintero, Rafael. "Salsa y globalización". En *Huellas*. 66-67 (2002): 86-97. Barranquilla, Universidad del Norte.
- Romero, Enrique. *Salsa. El orgullo del barrio*. Madrid, Celeste, 2000.
- Wade, Peter. *Gente negra, nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá, Siglo del Hombre, 1997.

## Fuentes Fonográficas

- Lecuona Cuban Boys [1936-1937]. *Lecuona Cuban Boys* (LP). Columbia Germany. s.f.
- Orquesta de Willie Colón. *Cosa nuestra* (LP). Fania, 1972
- Ray Barreto. *Energy to Burn* (LP). Fania, 1977
- Orquesta Harlow. *La raza latina a Salsa Suite* (LP). Fania, 1978
- Benny Moré. *Grandes Éxitos* (LP). Areíto, 1979
- Celina y Reutilio. *A Santa Bárbara* (LP). Orbe, 1979
- Antonio Díaz Mesa and His AfroCuban Ensemble. *AfroCuban Magic* (LP). Coco Records, 1982.
- Familia Valera Miranda. *Antología integral del Son* (LP doble). Siboney - Egrem, 1987.
- Joe Arroyo. *Echa' o pa'lante* (LP). Fuentes, 1988.
- Rita Montaner. *Rita de Cuba* (CD - Remasterización). Tumbao Cuban Classics, 1994.
- Africano. *Tierra tradicional* (CD). Stern's - MTM, 1994.
- Totó la Momposina. *Carmelina* (CD). MTM, 1996.
- Yurí Buenaventura. *Herencia Africana* (CD). Mercury France, 1998.
- Ricardo Lemvo & Mákina Loka. *Sao Salvador* (CD). Putumayo, 2000.
- Tito Puente y Eddie Palmieri. *Masterpiece / Obra maestra* (CD). RMM, 2000.
- Rubén Blades. *Mundo* (CD). Sony Music, 2003.

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2004  
 Fecha de aprobación: 18 de febrero de 2005



Acuarela de Manuel María Paz, *Comisión Corográfica*, Colombia 1850 - 1859