

La salsa en disputa

Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad.

Rubén López Cano

lopezcano@yahoo.com,
www.lopezcano.net

[*Escola Superior de Música de Catalunya*](#)

Rubén López Cano 2009



Los contenidos de este texto están bajo una licencia [Creative Commons](#).
Consúltela antes de usarlo.

The content on this text is under a [Creative Commons](#) license.
Consult it before using this article.



Attribution. You must give the original author credit.



Non-Commercial. You may not use this work for commercial purposes.



No Derivative Works. You may not alter, transform, or build upon this work.

Cómo citar este artículo:

López Cano, Rubén. 2009. "La salsa en disputa. Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad". *Etno-folk. Revista de etnomusicología* 14-15. Pp. 522-541. www.lopezcano.net
(Consultado o descargado [día, mes y año])

How to cite this article:

(Accessed [Day Month Year of access])

[Pág. 522 ►] [Para facilitar las referencias y citación de este artículo, se indica el número de la página de la edición original en *Etno-folk. Revista de etnomusicología* 14-15. 2009, Pp. 522-541. El número de página se coloca justo en el sitio donde comienza].

1. introducción

Gran parte de las polémicas entorno a la música que genérica y cómodamente llamamos “salsa”, se fundamentan en problemas teóricos sumamente complejos. Entre ellos destacan los procesos de formación, fronteras e identidad de los géneros musicales; la representación y expresión musical de identidades sean estas nacionales, regionales, étnicas o generacionales; los límites y responsabilidades ante los derechos de propiedad intelectual; y los modos en que músicas y prácticas culturales son difundidos, apropiados y resignificados a través de territorios, [Pág. 523 ►] grupos o generaciones. Gran parte de estos problemas carece de una solución definitiva por lo que estamos condenados a reformular y abordar una y otra vez el “problema de la salsa”. Ahora bien, más allá de controversias y disquisiciones teóricas, hay un punto de consenso que comparten tanto sus defensores como detractores: es imposible definir la salsa como género musical independiente.

Músicos protagonistas como Johnny Pacheco, Papo Luca o Willie Colón, reconocen que ésta “no es un ritmo, ni una melodía” específicos y que “no se puede hablar de la salsa como un *género*” musical “que se pueda identificar y clasificar” (en Padura 1997: 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: 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: 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.

Como muchos salseros, Willie Colón reconoce que la “salsa es un injerto del folklore musical de otros países latinoamericanos al son” cubano (en Padura 1997: 52). Así mismo, a lo

largo de muchos años, este músico ha venido insistiendo en una verdadera máxima que resume esta compleja ontología: más que un ritmo, estilo o género, la salsa es “una idea, un concepto, un resultado y un modo de asumir la música desde la perspectiva de la música latinoamericana” (en Padura 1997: 51; cf. Galilea 2007: 35). 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. Se trata de un concepto porque pone de relieve que “lo más importante y trascendente de la salsa no son los patrones rítmicos que la alimentan sino su significado social en la vida cotidiana de los latinos nacidos después de 1950” (Romero 2000: 45).

De este modo, podemos partir de la hipótesis operativa de que los músicos caribeños radicados en Nueva York hacia fines de los sesenta emplazaron diversos procesos de *apropiación* de las músicas tradicionales y populares del caribe (predominantemente cubanas), propiciando diferentes operaciones culturales. Entre ellas destacan la reconstrucción de señas identitarias en una particular situación de inmigración; la rearticulación de una comunidad en que el peso de lo étnico-cultural prevaleciera sobre lo generacional; la dotación de respuestas originales u originarias a las necesidades de entretenimiento y evasión de un colectivo diaspórico y, también, el impulso a una industria musical en ciernes que, [Pág. 524 ►] si bien permanecía enraizada en una escena musical localizada que de vez en vez registraba casos puntuales de *crossover*, tenía serios proyectos de expansión y conquista de nuevos mercados.

1

En este texto analizaré algunos de estos procesos de apropiación y resignificación de la música cubana a la luz de dos aspectos centrales. Por un lado, me interesa insertar el movimiento de la salsa dentro de la dinámica de apropiaciones continuas que de la música cubana han realizado varios colectivos del caribe y Latinoamérica y que se remontan a mucho tiempo antes del surgimiento de tan discutida música. Por otro lado, estudiaré esta música como un momento más del proceso de *reterritorialización* de la música cubana en Nueva York, que, por lo menos desde 1940, ha producido músicas más o menos originales pero siempre

fascinantes cuya asimilación, identificación, coordinación o legitimación con respecto a la música cubana producida en la isla, no siempre ha resultado fácil.

2. La propiedad intelectual

Antes de abordar el concepto de *apropiación*, es necesario deslindar un punto relacionado con la propiedad intelectual. Una parte de la salsa grabada sobre todo después de su boom comercial, no era otra cosa que versiones (en ocasiones simples copias) del repertorio de la Orquesta Aragón, el Septeto Nacional de Ignacio Piñero, el Trío Matamoros, Arsenio Rodríguez y, sobre todo, la Sonora Matancera, por lo que la salsología denomina este fenómeno como “matancerización” de la salsa (Rondón 1980). En el momento en que esto ocurrió, Cuba se encontraba acosada por el embargo norteamericano y en proceso de aislamiento lo que impedía que los compositores de la isla fueran remunerados conforme las leyes de derechos de autor por el usufructo de su obra desde los Estados Unidos (Manuel, 1987: 169-1970). Por otro lado, “el gobierno cubano dejó de reconocer los derechos de autor en medio de las medidas socializadoras dictadas” durante los primeros años de la Revolución (Eli, 2005) y además se rehúso a adherirse a los acuerdos internacionales de copyright por lo que los compositores afectados quedaron en completa indefensión tanto dentro como fuera de la isla (Moore, 2006: 120).

La situación fue aprovechada por varias discográficas para explotar este repertorio ahorrándose costos de producción.² En ocasiones, en vez de especificar los nombres de los compositores cubanos de los temas que grababan, se usaban formulas como D. R. (derechos reservados) y en algunos casos se llegó a cambiar el título o autor de alguna canción (Moore, 2006: 121). Indudablemente esto constituyó un abuso moral y legal que indignó justificadamente a algunos críticos de la salsa. Sin embargo, el conjunto de músicas, prácticas y, sobre todo, significados del movimiento social que implica la salsa no se agota ni en ese repertorio ni en ese capítulo y los procesos de apropiación que me interesa estudiar no [Pág. 525 ►] tienen que ver con el plagio, sino con fenómenos más comunes y que el discurso hegemónico de los estudios musicales latinoamericanos suele dejar fuera de sus relatos.

3. La *apropiación* musical

El concepto de apropiación se refiere en términos generales al “proceso de tomar prestado, revisar y combinar otras fuentes para formar nuevos espacios y formas culturales”. La noción esta estrechamente ligada tanto a los procesos de transculturación, mestizaje, indigenación y sincretismo cultural, como a los de “reterritorialización cultural” (Shuker, 2005: 33). Comúnmente se habla de apropiación para referirse a los “préstamos” que unas músicas realizan de otros estilos o géneros ya establecidos para producir otros nuevos. Estos “usos” pueden ser más o menos literales o elaborados y van desde el “homenaje” a los autores o estilos reelaborados o citados, hasta el saqueo de música de grupos culturales en situación desventajosa, pasando por la creación de géneros híbridos o de nuevos estilos capaces de reconocerse como entidades autónomas e independientes.³ En la producción salsera la apropiación entendida como “uso” de la música cubana cubrió todo este amplio rango de posibilidades.

Sin embargo, existe un nivel de apropiación distinto que si bien no supone necesariamente producción musical alguna, si está estrechamente vinculado a los procesos de transculturación y creación de nuevos espacios culturales. Es común que en sus prácticas de escucha musical, grupos sociales adopten estilos musicales no locales o de otros colectivos. El ejemplo más claro es la apropiación de la juventud blanca de los estilos musicales negros (Shuker, 2005: 34), o la introducción en los repertorios folklóricos de músicas de otros países. La gente baila o canta música de la más diversa procedencia haciéndola suya sin tomar en cuenta el dónde, cómo y para qué fue compuesta. En México, por ejemplo, canciones como la chilena “Yo vendo unos ojos negros” o la venezolana “Alma llanera” forman parte del conjunto de canciones “vernáculos” vinculadas a prácticas identitarias. Sin reparar en que se trata de composiciones populares o tradicionales de otros países, se asume que un buen mariachi debe tenerlas en su repertorio.

No es extraño que un colectivo pase por alto el origen de la música que disfruta. La música carece de sellos de autenticidad internos que adviertan al oyente sobre su lugar de proveniencia durante el mágico momento de la escucha. De ahí que a principios de los ochenta, Martha Castellón apuntara que “en países como Colombia, Panamá o Venezuela, los jóvenes que no saben nada de la música cubana del pasado, creen que la salsa es un género tan moderno como la disco” (en Manuel 1987: 172). Corresponde al discurso histórico y

musicológico preservar esta información y por ello éstos se convierten en el campo de batalla donde se dirimen los asuntos ontológicos. Ahora bien, el hecho de que determinadas músicas “exógenas” sean incorporadas a la música con la cual la gente se identifica, [Pág. 526 ►] no implica la negación de su origen, pero sí una transformación sustancial de sus *significados*. La significación musical desarrollada por los oyentes es algo que no se ve ni se toca, pero que está ahí: se manifiesta en emociones, recuerdos, esfuerzo físico y forma parte de esa creación de “nuevos espacios” y “formas culturales” a los que se refiere la noción de apropiación, sin que por ello tenga que producirse necesariamente nuevos objetos sonoros.

Es innegable el poder de la música para expresar sentimientos, afectos o identidades culturales o nacionales. Pero la música no se limita a representarlos, aún más, colabora de un modo muy intenso a construirlos: “los gustos en la música popular no se derivan simplemente de nuestras identidades socialmente construidas; también contribuyen a darles forma” (Frith, 2001: 434). La música está estrechamente vinculada con los sentimientos, los cuales, si bien están contextualizados socialmente, son fundamentalmente individuales y están anclados en nuestros propios cuerpos de manera particular (Blacking, 1987: 129). Por esta razón, “las canciones pop están abiertas a una apropiación de usos personales de un modo que ninguna otra forma de la cultura popular (las series de televisión, por ejemplo) es capaz de igualar” (Frith, 2001: 421). De este modo, desarrollamos la convicción de que “la música popular es algo que se posee” y “al “poseer” una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (Frith, 2001: 426). Sin embargo, tan pronto creemos poseer una música, no tardaremos en darnos cuenta de que en realidad somos nosotros quienes estamos poseídos por ella (Frith, 2001: 427).

Esa es una de las paradojas más profundas de la música y que ha desvelado a los estetas desde la antigüedad hasta nuestros días: como ninguna otra práctica cultural, la música tiene el poder de emplazar identidades, burlar la conciencia para atraparnos corporalmente, extraernos de la continuidad del espacio-tiempo lineal de la vida cotidiana, organizar las emociones y sobre todo, construir nuestras subjetividades (Adell 1997, Shepherd y Wicke 1997 y Vila 1999). Es por ello que la música representa mucho mejor las identidades nacionales con una fuerza implacable. Pero al mismo tiempo es frágil y libre. Se agota en el tiempo y su presencia física es tan efímera como intensa. El sonido no deja huellas ni fosiliza. Tras de sí,

deja sólo una intensa marca de emociones, vivencias, trabajo corporal, recuerdos y aromas. La música es una amante que se deja querer por cualquiera que sea capaz de disfrutarla, bailarla, interpretarla. Es muy común ver la música que “nos pertenece” en los brazos de otro. Sobre la huella de estas infidelidades, apropiaciones y resignificaciones de la música del “otro” está construida la historia de todas las músicas del mundo ya se trate del canto gregoriano o del reguetón.

[Pág. 527 ►]

4. Apropiación y hegemonía

Cuba ejerce un indiscutible rol hegemónico en la cultura en general y en particular en la música Latinoamericana. Esa hegemonía no sólo consiste en la producción de ritmos, géneros, compositores e intérpretes de extraordinaria calidad; sino en su poder de difusión y de penetrar en la vida de millones de sujetos por todo el subcontinente. Desde hace mucho tiempo, conociendo o no que se trata de música cubana, los latinoamericanos hemos construido partes importantes de nuestras vidas en torno a sus ritmos y acordes:

La música que más me gustaba oír y la que me influyó para toda la vida me llegó por la radio [...] mi madre oía todas las tardes las novelas que transmitían desde Cuba [...] después de las novelas venían programas musicales, como el de Arcaño y sus Maravillas, el Sexteto Habanero, el Conjunto Casino, Chapotín y todos aquellos grupos fabulosos de ese tiempo que marcaron mi gusto musical [...] en el año 46 mi familia viene para Estado Unidos, y ya en el 49, cuando ingreso en el *high school*, mi interés estaba definido por la música, por aquella música que había oído en la radio de mi casa dominicana (Johnny Pacheco en Padura 1997: 79).

La música es capaz de producir significados propios o privados entre los diferentes grupos que la frecuentan y estos pueden llegar a diferir de sus connotaciones originales. Los medios de comunicación han acentuado estos procesos al propiciar que la música viaje más lejos y más rápido. Esto no quiere decir que por estos mecanismos la música cubana deje de ser cubana. Sino que por donde quiera que va, puede llegar a constituirse en eje de vivencias distintas y de significaciones privadas e intensas en grupos y sociedades diferentes.

Es innegable que para los salseros neoyorquinos la música cubana constituyó el núcleo duro de su canon estético. La escucha de viejos discos de la Sonora matancera, Arsenio Rodríguez, Chapotín, La Aragon, La Casino o el Septeto nacional era una materia “más que obligatoria” (Papo Lucca en Padura 1997: 159): era el estudio de las sagradas escrituras de la música bailable caribeña. Pero la revisitación de la salsa a la música cubana se hizo también sobre la base de una serie de significados ya en funcionamiento que esta música aportaba a su propia cultura gracias a apropiaciones anteriores. Bebiendo de la música cubana no hurgaban en un “otro”, ajeno y diferente, sino en la propia memoria, en la propia vida, en la propia identidad cultural, que no nacional.

Cuando los salseros llegaron, la música cubana ya estaba instalada en sus casas, en sus vidas, en la de sus padres y abuelos y en la identidad que necesitaban rearticular en su peculiar situación de emigración, de desarraigo y desterritorialización. La música cubana no sólo fue una “lingua franca” (Acosta, 2004: 168) de muchos latinos en Nueva York, sino la casa en la que muchos colectivos latinoamericanos han habitado desde hace mucho tiempo: [Pág. 528 ►]

Al guanguancó se el reconoce cubano, pero también se ha desarrollado en Puerto Rico y en los asentamientos negros de Panamá, Colombia y Venezuela. De ahí que en estos países la música cubana se considere como propia y prima hermana del tamborito panameño, de la cumbia colombiana, de la plena y la bomba puertorriqueñas y de la gaita venezolana (Romero 2000: 24).

Otro tanto paso con el son. Según Radamés Giró, el son es el primer ritmo del Caribe que se impone internacionalmente (después de haber conquistado la región) hacia los años veinte y treinta. De este modo, “la salsa no sería más que un nuevo escalón en ese enriquecimiento del son” (Giró en Padura 1997: 223); “es el resultado del toma y daca que caracteriza la música cubana en su relación con la música dominicana, venezolana, puertorriqueña, y de otros países del Caribe” (Giró en Padura 1997: 222).

Un proceso común en las hegemonías musicales, es la producción de *géneros nómadas* que pueden llegar a ser acogidos como propios en países lejanos. Es el caso del tango argentino en cuya fabulosa expansión a principios del siglo XX, llegó a tierras tan lejanas

como Finlandia donde, si bien con muchas modificaciones y particularidades tanto en la música como en el baile, es considerado como una suerte de baile nacional (Kukkonen 2000 y Pelinski 2000). Ser una potencia musical hegemónica también entraña desafíos y responsabilidades. Quizá sea ya el momento de comenzar a hablar del *son nómada* (Quintero 1999: 99) para no conformarnos sólo con el relato de su épica originaria sino también para comprender los infinitos derroteros, apropiaciones y resignificaciones a los que este género musical se ha visto sujeto desde hace años. Si una cultura en expansión no asume en su nomadismo sus propias posibilidades de resignificación, la hegemonía se convertirá en imperio. Como las variadísimas escenas rockeras latinoamericanas desde hace cuarenta años lo atestiguan, la música no es un artefacto cargado de un valor semántico referencial definido de una vez y por todas, sino un *andamio semiótico* sumamente flexible, con la ayuda del cual la gente construye y reconstruye una y otra vez sus propios imaginarios.

La salsa no sólo es el producto de la apropiación de la música cubana por parte de los inmigrantes caribeños en el Nueva York de fines de los sesenta, sino de la resignificación de su propia memoria encarnada en la música *apropiada* por la generación de sus padres y abuelos: es una consecuencia lógica de esa infinita historia amor de los latinoamericanos con la música cubana.

[Pág. 529▶]

5. La “tradición” musical *cubayorkina*

Pero la salsa es producto también de otra historia, cercana pero no idéntica. Desde las primeras décadas del siglo XX llegan a Nueva York desatacados músicos cubanos que colaboran a conformar toda una escena cultural local latina o mejor dicho, caribeña. A partir de los años cuarenta comienza la aparición de estilos que fusionan elementos de origen cubano con el jazz como el cubop (que se transformará en el jazz latino o afrocubano), el mambo neoyorkino, seguido de las menos originales versiones neoyorquinas del cha cha cha y la pachanga y, sobre todo, el boogaloo que será la antesala de la salsa.⁴ Estamos acostumbrados a pensar en Cuba como una potencia musical que en los años cuarenta exportaba sus géneros no sólo hacia Latinoamérica sino a ciudades estadounidenses con gran población latina como Los Ángeles y Nueva York. Pero si bien no es posible pensar la escena musical caribeña de la

Gran Manzana como algo independiente de la música producida en la isla (principalmente en la Habana), tampoco sería correcto afirmar que, en todos los casos, se trataba de una réplica mecánica de los modelos importados de la isla.

La música cubana, o por lo menos algunos de sus elementos, experimentaron un proceso de *reterritorialización* en Nueva York. Ahí cobró vida propia y propició la emergencia de estilos originales y de gran personalidad como el cubop o el mambo neoyorkino.⁵ La reterritorialización de la música cubana en Nueva York le imprimió modificaciones y adaptaciones sustanciales que afectaron desde los aspectos más inmediatos y pragmáticos hasta los más simbólicos.⁶

Dentro de estas transformaciones se pueden señalar las siguientes. Las bandas que interpretaban la música de origen cubano, aún las dirigidas por músicos cubanos, no estaban integradas exclusivamente por músicos de la isla. Había puertorriqueños y de otros países caribeños asentados en Nueva York desde varias generaciones, e incluso norteamericanos. Muchos músicos cubanos y no cubanos aprendieron al mismo tiempo los nuevos estilos traídos (y *reinterpretados*) de la Habana como el mambo. Los jovencísimos Tito Rodríguez y Tito Puente, por ejemplo, influenciaron mucho el desarrollo la sonoridad del mambo neoyorkino a partir de 1946 cuando trabajaban en la orquesta del cubano José Curbelo, una de las agrupaciones que más contribuyeron a establecer el estilo de la música caribeñaailable en Nueva York (Roberts 1999: 71).⁷ Es por ello que tan pronto se instalaba en los Estados Unidos, la música cubana pasaba a ser considerada como “música latina”; simplemente por que esa era la designación cómoda para el conjunto étnico-cultural que la interpretaba y bailaba junto con otras músicas caribeñas.⁸

Así mismo, las bandas desarrollaron estilos propios no en función de la nacionalidad de sus integrantes o directores, sino de sus intereses y orientaciones musicales. La gente no iba a escuchar orquestas “cubanas” o “puertorriqueñas”. [Pág. 530 ►] La gente quería oír y bailar con Machito, José Curbelo, Noro Morales, Anselmo Sacasas, Xavier Cugat, Tito Puente, Tito Rodríguez, Pupi Campo, etc. Sus preferencias no las determinaba la nacionalidad de los músicos sino su música misma. Por otro lado, al tiempo que los músicos más aventureros experimentaban con la fusión de los más variados estilos caribeños y norteamericanos, también buscaban, junto con la pequeña industria musical local, atraer al público

norteamericano y lograr el *crossover*, el salto de alguna figura del circuito restringido de la música “latina” al *hit parade* nacional o internacional.

Ahora bien, es cierto que en Nueva York como en Latinoamérica, la hegemonía musical cubana en algunos géneros y prácticas era evidente. La música cubana fue “una especie de lengua franca para los latinoamericanos y caribeños residentes en los Estados Unidos” (Acosta, 2004: 168). Cuba y específicamente la Habana, fue considerada una suerte de meca idílica de donde salía la mejor música para bailar, “el comienzo y fin de la música popular del Caribe” (Rondón 1980: 5). No obstante, la escena musical “caribeyorkina” produjo una dinámica propia de desarrollo, expansión estilística y producción de nuevas señas identitarias destinadas a solventar los problemas particulares de su colectivo transterrado. Las *big bands* de los cuarenta, por ejemplo, se constituyeron en emblema y símbolo de esta cultura musical caribeña reterritorializada y como tal fue *apropiado* por los jóvenes salseros dos décadas más tarde (Quintero 1999: 171).

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.

6. Salsa y diáspora

Al tiempo que se adaptaba a su nueva realidad estética y económica, la música *caribeyorkina* también colaboró en la gestión de la *experiencia diaspórica* de los latinos que participaron en esta escena. En particular, la música intervino en el difícil proceso de reconstrucción de identidades jugando un papel de mediador en la negociación de los dos imaginarios principales que desarrolla todo inmigrante: el relacionado con su lugar de origen y con el sitio de acogida. En las reflexiones teóricas preliminares de su estudio sobre los cubanos residentes en Barcelona, Iñigo Sánchez Fuarroz (2007) sugiere que los sujetos “diaspóricos” reconstruyen su identidad en un “precario equilibrio entre lo que dejaron atrás, lo que trajeron consigo y aquello que la nueva sociedad les ofrece, o les niega”.⁹ Si bien todo inmigrante quiere preservar sus rasgos culturales,

el mantenimiento de estas señas de identidad dentro de la sociedad de acogida –que suele revelarse hostil con respecto al recién llegado- se [\[Pág. 531 ►\]](#) lleva a cabo

mediante un proceso de constante negociación, tanto con los grupos autóctonos como con otros grupos de personas con los que los sujetos diaspóricos comparten una situación similar de desplazamiento o de alienación en la sociedad de acogida (Sánchez Fuarros, 2007).

Esto explica porqué la música “caribeyorkina” no interpeló a cubanos o puertorriqueños por separado sino a todo el colectivo “latino” que proyectó en ella un imaginario común; al tiempo que, en su flexibilidad semiótica, permitía lecturas más privadas en las que podían preservarse sentimientos nacionales particulares.

Un punto en el que los estudios recientes sobre las diásporas hacen hincapié es que en el proceso de integración, el sujeto diaspórico muestra su capacidad de incidir en el territorio de acogida. Posee una “capacidad de agencia” que hace que su integración sea siempre “en sus propios términos”. De este modo, su adaptación a menudo genera conflictos entre sus diversas “lealtades al lugar”. Siempre construyendo una sensación de pertenencia, la subjetividad diaspórica emerge de la interacción entre el propio “migrante, su lugar de origen y la sociedad de acogida” y sobre los símbolos, expectativas, metas, dolores y frustraciones que articula sobre éstos. Vive en “un espacio de hibridación que surge al calor de las tensiones entre la continuidad de quien se resiste a abandonar lo que ha sido -lo que es- y la ruptura impuesta por el nuevo medio que obliga al recién llegado a asumir unas prácticas sociales y culturales que no siente como propias” (Sánchez Fuarros, 2007). De este modo, emerge un “tercer espacio” (*third space*) (Bhabha, 1990), el “espacio de la diáspora” a un tiempo “liminal y dialógico” (Brazier y Mannur, 2003:6); un “espacio de relación, dinámico y fluido, material y simbólico, en el que múltiples posiciones del sujeto son enunciadas, yuxtapuestas, contestadas o rechazadas” (Brah, 1996: 208 y ss.). Aquí, las distintas identidades que entran en juego se entienden no como una determinación esencial e inamovible, sino como un *posicionamiento estratégico* del sujeto frente a su realidad. De este modo, “las identidades se encuentran en perpetuo estado de negociación” al tiempo que “dicotomías del tipo “nosotros / ellos” o “lo diaspórico / lo nativo” se reformulan constantemente a partir de otras variables como la clase, género, etnicidad, generación, nacionalidad, etc. (Sánchez Fuarros, 2007).

La música se convirtió en el anclaje sonoro, físico, emocional y verbal de este espacio diaspórico y su gestión negociadora es perceptible en las fusiones estilísticas, genéricas y las

diferentes reapropiaciones y resignificaciones que aplicó tanto a las músicas caribeñas como a las norteamericanas.

Ahora bien, el “espacio de la diáspora” no es solamente la zona de contacto entre los “sujetos diaspóricos y aquellos que son representados como nativos”. Sino que está poblado también por “el entramado de las distintas “genealogías de la dispersión” que conforman una experiencia común de desplazamiento” [Pág. 532▶] (Sánchez Fuarros, 2007). Pero los proyectos de diferentes generaciones de una misma diáspora pueden entrar en conflicto y de hecho, la salsa es el pacto de paz consensuado con el que se resolvió un conflicto intergeneracional diaspórico mayor en el seno de la comunidad caribeña asentada en Nueva York.

7. Boogaloo y negociación intercultural e intergeneracional

El puente simbólico Habana-Nueva York que permitía la comunicación constante (real o virtual) entre músicos y músicas del caribe se disfuncionalizó a principios de los sesenta cuando la Revolución cubana y las reacciones a ésta, transformaron el mapa geo-político del mundo. Lejos de acusar esa orfandad, los jóvenes “caribeyorkinos” de esa generación espetaron un género fascinante y original. El Boogaloo (asociado, relacionado o confundido con ritmos, bailes o modas como el afrotwist o el shingaling), es una fusión de ritmos caribeños con el naciente funk, la moda ye-ye o go-go, y el twist, entre otros. Se cantaba indistintamente en inglés, castellano o *spanglish* y poseía diferentes y multiculturales posibilidades cinéticas y coreográficas. Música vigorosa e ingeniosa con muchas y evidentes posibilidades de desarrollo, el boogaloo, como nunca antes, ponía en situación de interlocución cultural a una generación de jóvenes latinos con sus pares blancos y afronorteamericanos con los cuales compartían una importante ruptura generacional *transnacional*.¹⁰ Por vez primera, la diáspora caribeña presentaba fisuras generacionales:

Ya no eran los viejos emigrantes caribeños de sombrero, traje y zapatos de dos tonos, sino sus hijos o nietos, que mezclaban la psicodelia con el kitch caribeño y la guapería marginal y callejera... [que] portaban camisas floreadas sin abotonar para lucir las cadenas de oro, pantalones de bota campana (pierna de elefante) zapatos de plataforma o blancos (los quesos), sombrero Panamá o gorra de béisbol (Romero 2000: 45).

El boogaloo significó también cierta emancipación simbólica y práctica del canon cubano. Respiraba por sí mismo. En el discurso de la salsología, sin embargo, este género ha sido menospreciado por que constituyó “una moda pasajera”, un simple preámbulo a la llegada de la verdadera expresión latina: la salsa. Este argumento confía demasiado en el postulado que concibe que el éxito de una música radica en ciertas esencias auténticas y se olvida de elementos coyunturales o accidentales que intervienen en estos procesos y que pueden determinar la significación de determinada música. El boogaloo fue una suerte de sublevación juvenil en el seno de una de las actividades cohesionadoras de mayor peso de la diáspora caribeña: la música. Por este motivo resultó intolerable para los “mayores”. Pese a su originalidad, fuerza y evidente éxito, el boogaloo fue asfixiado. Los productores que pertenecían o pensaban en términos de otra [Pág. 533▶] generación, lo consideraron un enemigo y junto con músicos de la vieja guardia y *discjockeys*, lo combatieron hasta desaparecerlo (Nelson Rodríguez en Padura, 1997: 213 y Acosta, 2004:121-122).

Por otro lado, la negociación interétnica no facilitó las cosas. El tiempo ha mostrado que en ciudades como Los Ángeles, las minorías afrocubanas e hispanas se conciben como rivales y permanecen en pugna continua. Al final, la identidad étnica-cultural pudo más que la generacional y el imaginario sobre la idílica tierra de origen, se impuso a las expectativas de la tierra de acogida. Entonces, esa generación de músicos tira abajo las fronteras intergeneracionales y reorganiza las culturales. Revisita la música de sus padres y abuelos traídas del caribe, y se reapropia de símbolos netamente “cubayorkinos” como la *big band* de la era del mambo por entonces anticuada e insolvente. El nuevo rumbo encajó con la estrategia expansionista de la industria musical local. Como hemos visto, esta operación tuvo casos de copia, plagio y simulacro. Sin embargo, en muchas otras situaciones, implementó operaciones de verdadero *bricolage* cultural.

8. Salsa bricolage

Bricolage es una actividad manual doméstica (carpintería o fontanería) que se realiza sin recurrir a profesionales. Por medio del ensayo y error, reutiliza lo preexistente en una suerte de “hágalo usted mismo” con elementos reciclados. En los estudios de música popular, el

concepto se utiliza para considerar la naturaleza y significado “del estilo cultural, especialmente en las subculturas juveniles y en relación con las apropiaciones musicales” (Shuker, 2005: 51). Las viejas y denostadas teorías subculturalistas introdujeron el término para explicar la apropiación que las subculturas juveniles de Gran Bretaña en los cincuenta y sesenta, hacían de toda serie de “temas” de la cultura dominante como el lenguaje, la vestimenta, la música, el look, y otros objetos simbólicos a los que se le asignan nuevos significados. Todo esto, se decía en el característico lenguaje subculturalista, formaba un “sistema unificado de signos” que “representaban” aspectos de la subcultura juvenil y no ya los originales (Shuker, 2005: 51; cf. Hall y Jefferson 1976).

Ejemplos de estos procesos los tenemos en el traje formal con corbata con que Brian Epstein envolvió a los Beatles (hasta ese entonces enfundados en ropa de cuero y copetes inmensos erguidos con litros de fijador) y que se convirtió en la indumentaria de la generación. Están también en la apropiación del look, modos de hablar y el espíritu de los bailarines de mambo de algunas bandas de rock mexicano de los ochenta y noventa (como la Maldita Vecindad). Se incluye en esta categoría, también, casos como la apropiación de la indumentaria deportiva como chándales, camisolas de béisbol, camisetas y shorts de basketball que usaron los timberos de los noventa en la Habana, etc.

Dentro de estos procesos se podría considerar la polémica visita de Óscar D'Leon a Cuba a fines de 1983, que transformó la relación de los bailarines de esa generación con el difícil concepto “salsa”:

[Pág. 534▶]

Al decir de quienes la vivieron, su visita provocó un electroschock. Ninguna orquesta había movido nunca a tanta gente. La juventud, *siempre ávida de todo lo que llega de fuera*, se *encapricha* de nuevo con los clásicos a los que descubre ahora en unas interpretaciones con arreglos y timbres percibidos como nuevos, desempolvados, adaptados a las sonoridades y gustos internacionales (Roy, 2003: 174) (el subrayado es mío).

El concepto de bricolage colaboraría sin duda a ofrecer explicaciones más adecuadas sobre estos fenómenos en los cuales no se suele tomar en cuenta los procesos de significación musical que no se ven ni se tocan, pero que forman parte sustancial de la música.

9. El barrio transnacional

Ensamblada por una diáspora en situación de reterritorialización cultural, la salsa hizo menos hincapié en interpelar identidades nacionales. En su lugar, habitó un espacio simbólico que ocupa un lugar privilegiado dentro del imaginario de origen del sujeto diaspórico caribeño: “en nuestras formaciones sociales, y sobre todo para la salsa, es más importante el concepto de Barrio que el de país [...] el barrio constituye el referente más inmediato e importante de la cosmogonía caribeña” (Romero 2000: 38). La salsa es la épica de un barrio ingrávido por desterritorializado; barrio del no lugar o de todos los lugares, de localizaciones y deslocalizaciones, capaz de encajar en una gran cantidad de realidades de otras tantas geografías latinoamericanas. El barrio desterritorializado es lo que Rubén Blades llama la *Republica de Hispania* (Arteaga 2000: 60) y la manera más común en que se manifiesta la *Nación Ensals(z)ada* de Quintero (1999: 103).

La dialéctica entre el barrio localizado y deslocalizado se puede percibir en muchos temas como “Pedro Navaja” de Rubén Blades. La introducción e interludios musicales jazzeados así como el coro “I like to live in America” y algunos soneos, funcionan de *cronotopos* que insertan la historia en algún barrio latino de Nueva York como el East-Spanish Harlem. En cambio, algunas secciones del cuerpo de la canción como la pseudo rumba del inicio a golpe de tumbadora y voz a capella, nos instalan en el sopor de una tarde calurosa en un solar en el centro de la Habana, San Juan o Panamá. 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 zonas marginales. Es por ello que este barrio desterritorializado tuvo la facultad de desafiar la geografía física y recomponer la cartografía del caribe que ahora debía incluir ciudades como Nueva York, México o Cali.

No es casualidad que la músicas bailables cubanas recientes no alimenten este *topos ingrávido*. Profundamente habanocéntrica, la timba nace en medio de la crisis de principios de los noventa, proponiendo nuevas señas de identidad a [Pág. 535▶] toda una generación menesterosa de ello (López Cano 2005 y 2007). En nuestros días, se encarga de afirmar los lazos y sentimiento de cubanía de todos los cubanos desperdigados por el mundo y que son interpelados explícita y directamente por las principales bandas en sus giras internacionales: “la

Charanga Habanera antes que nada es una orquesta de Cuba para los cubanos donde quiera que estén [...] ellos son su razón de ser” (David Calzado, entrevista el 12 de septiembre de 2007).

10. Conclusiones

Hubo una vez una palabra que por mera casualidad denominó un *concepto* bajo el cual una diáspora produjo música a partir de diversos ejercicios de apropiación y bricolage; resignificación y producción cultural nueva.¹¹ Cuando esta música comenzó a tener un éxito sin precedentes en el mundo entero, el término empleado para designar la práctica, pasó a designar la música en si misma. A partir de este desplazamiento, intentamos clasificar la salsa como si se tratara de un género musical autónomo. Como consecuencia de esta confusión, por un lado, se ha rejerarquizado la taxonomía tácita de la músicaailable caribeña donde el son, la rumba y otras músicas cubanas que ocupaban sitios centrales, ahora, parecen subsumirse a la macro-etiqueta “salsa”. Por otro lado, intentamos comprender bajo una misma lógica todas las músicas que por diferentes razones han penetrado en la categoría; intentando, infructuosamente, extraer el mismo significado y coherencia a toda esa diversidad.

En uno de los mejores libros sobre el tema, Leonardo Padura se preguntaba agudamente sobre la “verdadera” salsa. ¿Es salsa la reinención de Celia Cruz que de sonera pasó a salsera haciendo prácticamente lo mismo? “¿Son “salsa” por igual “Mata Siguaraya”, popularizada por Benny Moré en los 50 y rescatada en los 70 y “Tiburón” de Blades, “Calle Luna, Calle Sol”, de Colón?” (Padura 1997: 253-254). Del mismo modo cabría preguntarse si forma parte de lo mismo la llamada salsa romántica atacada con tanta agresividad y misoginia por su cursilería y por atentar contra la masculinidad del género. Como si el machismo latinoamericano no funcionara a menudo como coartada para encubrir vértigos homofílicos reprimidos o como si las narrativas cursis e insulsas de la telenovela no fueran parte consustancial de nuestra identidad.

Si desarrollamos esta discusión usando como únicos instrumentos oposiciones cerradas como “autenticidad-comercial” u “original-copia”, nos condenaremos contumazmente a no salir del callejón sin salida. La discusión se abriría, oxigenándose y dándonos la oportunidad de aprender algo, si damos paso a categorías como *revival*, resignificación,

apropiación, simulacro, homenaje, bricolage, etc.; al tiempo que asumimos que no hay una salsa verdadera ni otras falsas, sino una constelación de músicas que pugnan por ocupar un lugar central dentro de ese “concepto” complejo denominado salsa y que por equivocación nos empeñamos [Pág. 536▶] en pensar como un género musical. Habría que volver sobre los pasos de Rondón (1980) y dejar de considerar la salsa como un movimiento unificado y homogéneo para proponer categorías más finas que permitan analizar en detalle las operaciones musicales y culturales que distinguen una aportación de otra.

En este esfuerzo ocuparía un papel importante considerar el problema desde la perspectiva de los fenómenos de extraterritorialidad o deslocalización cultural que son tan comunes en nuestra globalizada actualidad y dentro los cuales, la reterritorialización de la música cubana en general y la salsa en particular, son un claro antecedente. De hecho, la mayoría de los salsólogos acepta sin problema la transterritorialidad del origen del término “salsa” (Boggs 1992; Roberts, 1999: 187; Salazar 2002: 255-259 y Acosta 2004: 129-136). Sin embargo, si bien desde hace tiempo conceptos como transculturación han sido incorporados al estudio de la salsa (Figueroa 1996); entenderla como un fenómeno transnacional resulta más complejo y a menudo enfrenta serias reticencias. Pese a que se comienza a estudiar la reterritorialización de la música cubana bajo el prisma de los estudios transnacionales (García 2006), esta aproximación se antoja difícil de asumir por el *mainstream* del discurso musicológico latinoamericano.¹²

Por una parte, en la región existe la creencia sumamente extendida de que la misión fundamental de los estudios musicales es el de colaborar al levantamiento de un panteón musical donde colocar jerarquizadamente a los grandes compositores. Es innegable la importancia y pertinencia de la “musicología forense” (que se ocupa de levantar las actas patrimoniales del legado que hemos heredado de los grandes compositores) o la “musicología urbanística” (que se ocupa de argumentar porque las calles deben llevar nombres, monumentos y estatuas de los grandes compositores). Pero la práctica de estas orientaciones, sin duda alguna fundamentales, no tendría por qué cerrar paso a otros discursos ocupados de tareas “menos trascendentes” como explicar lo que la gente común y corriente hace por sí y para sí misma con las músicas que escucha; cómo éstas intervienen en la construcción de su

realidad y cómo nuestras prácticas musicales cotidianas, vulgares y prosaicas, contribuyen a dotar de sentido afectivo, lógico, cinético y aun político a nuestras vidas.¹³

Pero hay problemas de mayor envergadura que impiden este movimiento epistemológico. Hay que admitir que “en sociedades como las latinoamericanas, donde una modernidad insuficiente todavía pugna por la integración del espacio público, las poéticas posnacionales [...] siguen vigiladas y castigadas por el sujeto nacional hegemónico”. De este modo, el “campo intelectual en América Latina [...] continúa subordinado a la lógica centrípeta de la representación nacional” (Rojas 2006: 360). En efecto, “las diásporas han pasado de ser víctimas de las políticas de los estados-nación, a convertirse en una amenaza seria a la legitimidad e integridad de los mismos” (Sánchez Fuarros 2007). Mientras el discurso musicológico siga comprometido con los segundos, seguirá excluyendo a las primeras y a quienes las estudian.

[Pág. 537 ►]

No es que en la salsa no quepan los discursos nacionales, de hecho los permite. El problema es que los procesos de deslocalización cultural que caracterizan la globalización de la cual la salsa fue un avance, producen “en los guetos de inmigrantes un desplazamiento del “nacionalismo cerrado” por el “etnicismo abierto” (Sassen 1998: 35-53, mencionado en Rojas 2006: 419). Hemos de admitir que la salsa no sólo rearticuló memoria y señas identitarias de un colectivo diaspórico sino que dotó de nuevos arquetipos eficaces que confirmaron y matizaron la ubicación de la cultura caribeña y latinoamericana en el mundo entero.¹⁴ Puede ser que en este ejercicio, la música cubana haya sido sobreexplotada injustamente en algunos casos por algunas músicas de las múltiples salsas. Denunciemos el abuso y reclamemos justicia.¹⁵ Pero como potencia musical hegemónica, la música cubana nos ha dotado a varias generaciones de latinoamericanos de un cobijo identitario entrañable y sabroso que disfrutamos a donde quiera que el destino ubique nuestra morada. Va con nosotros y es parte nuestra como nosotros somos parte de ella (la música es la que en realidad nos posee). Nunca le agradeceremos lo suficiente a la música cubana y muy especialmente a “la capacidad maternal del son” (Padura 1997: 242), lo que ha hecho por todos nosotros todo este tiempo.

La Habana- Barcelona septiembre-octubre 2007

Referencias

- Acosta, Leonardo. 2004. *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Adell, Joan-Elies. 1997. "La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología" *TRANS- Revista Transcultural de Música* 3 (artículo 1). <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm> [consultado octubre de 2007].
- Arteaga, José. 2000. *La Salsa. Un estado de Ánimo*. Madrid: Acento.
- Barañano, Asunción et al. 2003. "World music, ¿El folklore de la globalización?". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 7 (artículo 7) <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm> [consultado octubre de 2007].
- Bhabha, Homi. 1990. "The Third Space". En *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. J. Rutherford, 207-221. Londres: Lawrence & Wishart.
- Blacking, John. 1987. *A common-sense view of all music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boggs, Vernon. 1992. *Salsiology. Afro-Cuban music and the evolution of Salsa in New York*. Nueva York: Greenwood press.
- Born, Georgina y Hesmondhalgh, David (eds.). 2000. *Western Music and its [Pág. 538 ►] Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Brah, Avtar. 1996. *The Cartographies of Diáspora: Contesting Identities*. London: Routledge.
- Braziel, Jana Evans and Mannur, Anita (eds.). 2003. *Theorizing Diaspora: A Reader*. Oxford: Blackwell.
- Carvalho, Jorge José. 2003. "La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afro-americanas". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 7 (artículo 5). <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm> [consultado octubre de 2007].
- De la Campa, Román. 2006. *Nuevas cartografías latinoamericanas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Del Risco, Enrique. 2007. "Arsenio Rodríguez: Del nacionalismo subversivo al transnacionalismo profético". *Islas* 2 (7): 49-56. <http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v2n7-pdf/49.pdf>
- Díaz-Ayala, Cristóbal. 2002. *Enciclopedia Discográfica de la Música Cubana 1925-1960*. <http://gislab.fiu.edu/smc/introduccion.html> [consultado 02.04.06.].
- Eli, Victoria. 2005. "La músicaailable de Cuba: del son a la timba ¿ruptura o continuidad?", *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 (artículo 2). <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/eli.htm> [consultado octubre de 2007].
- Figuroa, Rafael. 1996. *Salsa Mexicana Transculturación e Identidad*. México: Con Clave.
- Frith, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, ed. Francisco Cruces et al., 413-435. Madrid: Trotta.
- Galilea, Carlos. 2007. "La conciencia de la salsa". *El País* (12 de agosto de 2007): 35.
- García, David. 2006. *Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hall, Stuart and Jefferson, T. (eds.). 1976. *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres: Hutchinson.
- Keil, Charles y Feld, Steven. 1994. *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kukkonen, Pirjo. 2000. "El tango en Finlandia". En *El Tango Nomade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, ed. Ramón Pelinski, 279-308. Buenos Aires: Corregidor.
- Lopez Cano, Rubén. 2005. "Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana". *TRANS- Revista Transcultural de Música* 9 (Artículo 1) <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano.htm> [Consultado octubre 2007]. [Pág. 539 ►]
- _____. 2007. "El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana" *Latin American Music Review*. 28 (1): 24-67. (ver www.lopezcano.net.)
- _____. 2009. "Apuntes para una prehistoria del mambo". *Latin American Music Review*. 30 (2): En prensa. (ver www.lopezcano.net.)
- Loza, Steven. 2000. *Recordando a Tito Puente, el Rey del Timbal*. Nueva York: Random House.



- Manuel, Peter. 1987. "Marxism, Nationalism and Popular Music in revolutionary Cuba". *Popular Music* 6 (2): 161-178.
- _____. 1991. "Salsa and the Music Industry: Corporate Control or Grassroots Expression?. En *Essays On Cuban Music. North American and Cuban Perspectives*, ed. Peter Manuel, 159-180. Londres, Nueva York: University Press of America.
- Moore, Robin. 2006. *Music and Revolution. Cultural change in socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press.
- Pacini, Deborah. 2006. "Música Latina: Aspectos simbólicos y prácticos de una nomenclatura problemática". *Caminos. Revista Cubana de Pensamiento Socioteológico* 41: 33-40.
- Padura, Leonardo. 1997. *Los rostros de la Salsa*. La Habana: Editorial Unión.
- Pelinski, Ramon (ed.). 2000. *El Tango nomade. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ponte, Antonio José. 2007. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- Quintero, Angel. 1999. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- Roberts, John S. 1999. *The Latin Tinge*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rojas, Rafael. 2006. *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama.
- Romero, Enrique. 2000. *Salsa El orgullo del Barrio*. Madrid: Celeste.
- Rondón, Cesar Miguel. 1980. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Arte.
- Roy, Maya. 2003. *Músicas Cubanas*. Madrid: Akal.
- Salazar, Max. 2002. *Mambo Kingdom. Latin Music in New York*. Nueva York: Schirmer.
- Sánchez, Iñigo. 2005. "Timba, rumba y la "apropiación desde dentro"". *TRANS- Revista Transcultural de Música* (artículo 5). <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm> [consultado octubre 2007].
- _____. 2007. "Cubanos en diáspora. Nuevos escenarios para la investigación (etno)musicológica". En *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*, ed. Josep [Pág. 540 ►] Martí. Madrid: CSIC.
- Sassen, Saskia. 1998. *Globalization and its Discontents. Essay on the New Mobility of People and Money*. Nueva York: The New York Press.
- Seigel, Micol. 2005. "Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn," *Radical History Review* 91: 62-89.
- _____. 2008. *Uneven Encounters: Racial Construction in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Shepherd, John y Wicke, Peter. 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Shuker, Roy. 2005. *Diccionario del rock y la musica popular*. Barcelona: Ma non troppo.
- Vila, Pablo. 1999. "Reseña de John Shepherd y Meter, *Wicke Music and Cultural Theory*" *TRANS-Revista Transcultural de Música* 4 (artículo 6). <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/vila.htm> [consultado octubre de 2007].

¹ Para un estudio de las relaciones, negociaciones y contradicciones de la salsa como producto de mercado y articulador de identidades de las diásporas latinas en los Estado Unidos, cf. Manuel (1991).

² Para SAR grabaron algunos ex -miembros de la Sonora Matancera (Arteaga 2000: 62). Otros sellos como Secco, reeditaron su viejo catálogo de música cubana para subirse al éxito de la *Fania* (Salazar, 2002: 258).

³ Para casos de abusos en la apropiación musical cf. Born y Hesmondhalgh (2000); Barañano *et al.* (2003); Carvalho (2003) y muy especialmente el debate sobre *Graceland* (1986) de Paul Simon en Keil y Field (1994: 238-246). Para una valoración del fenómeno desde otra perspectiva cf. Sánchez Fuarros (2005).

⁴ El cubop (el primer jazz afrocubano) aparece aproximadamente en 1943. Existen referencias de una escena de mambo en Nueva York desde 1947 y que dominó hasta la primera mitad de la década del cincuenta. El cha cha cha se escuchó toda la década de [Pág. 541 ►] los cincuenta mientras la pachanga desde finales de los cincuenta a principios de los sesenta. El boogaloo apareció a principios de los sesenta y la salsa a fines de la misma década.

⁵ Es interesante constatar que desde por lo menos 1946 (tres años antes del éxito mundial de Pérez Prado), el mambo de Nueva York ya presentaba sus características principales y que desarrollará durante la década del cincuenta.

⁶ Entre la música cubana producida en Nueva York y en la Habana privó una interrelación compleja que nos ha legado una serie de acertijos teóricos e historiográficos que aún requieren ser estudiados (cf. López Cano, 2009).

⁷ Esto se puede escuchar en las grabaciones de la presentación en directo del 29 de noviembre de 1946 del tema “El Rey del Mambo” y sobre todo de “Botamos la pelota” transmitida en octubre del mismo año donde ya es posible apreciar los elementos que caracterizarán al estilo del mambo neoyorkino. Cf. Jose Curbelo *Live At The China Doll: 1946-1954*. CD Tumbao TCD-074. España. Véase también López Cano (2009).

⁸ Para una discusión sobre la etiqueta “música latina” véase Pacini (2006: 34 y ss.).

⁹ En los estudios recientes sobre los procesos migratorios en el mundo globalizado, el concepto de diáspora es preferido como “categoría analítica” porque “permite releer al desplazado como un sujeto con una capacidad de transformación del lugar elegido como destino como otras categorías no habían permitido antes” (Sánchez Fuarros, 2007).

¹⁰ Hay que recordar, sin embargo, que en los cincuentas, el mítico salón de baile *The Palladium Ballroom*, catedral del mambo, se reunían todas las etnias y clases de Nueva York, por lo que se dice que este establecimiento hizo más para la integración racial que todas las teorías sociológicas juntas (Loza 2000: 10).

¹¹ Leyendo la historia del término “salsa”, se llega fácilmente a la conclusión de que esta música pudo llamarse indistintamente “azúcar”, “guataca” o “guapachosa” (cf. Salazar 2002: 256).

¹² En su introducción, Quintero (1999) expone una buena declaración de intenciones en esta línea. Sin embargo, su valioso trabajo libro toma un derrotero distinto en los capítulos posteriores.

¹³ Para una introducción a los estudios transnacionales cf. Seigel (2005 y 2008) (agradezco a Alejandro L. Madrid llamarme la atención sobre estos textos). Para un estudio de la música cubana bajo el prisma de los estudios transnacionales cf. García (2006). Para una crítica al trabajo de García fundamentado en sus carencias con respecto al discurso de las musicologías forense o urbanística cf. Del Risco (2007).

¹⁴ Para las “trampas” de la memoria que se producen con la música véanse los estupendos análisis sobre el *Buena vista social club* o la nostalgia por una “orquesta que nunca existió”, de Ponte (2007: 109-119, especialmente 140) y De la Campa (2006: 305-323).

¹⁵ Ahora que alguna de las sociedades de gestión de derechos de autor más voraces de Europa se han instalado en la Habana, bien podrían desarrollar estrategias jurídicas para resarcir ese abuso histórico.