



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Estudios Superiores Acatlán**

**El proceso de transformación de una expresión cultural popular en  
mercancía. El caso de la salsa**

**Tesis**

**Que para obtener el título de Licenciado en Historia**

**Presenta**

**Daniel Michel Cruz Del Palacio**

**Asesora**

**Laura Lemus Méndez**

**Diciembre**

**2014**

**Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Agradezco primeramente a Yahwéh יהוה**

**Doy mi sincero y honesto agradecimiento  
por todo el soporte a quienes,  
si hubieran estado ausentes,  
yo no hubiera llegado a este nivel académico:**

**Mi mamá Manuela**

**Mi papá Cutberto**

**Mi abue Mercedes**

**Mi tía Magdalena**

**También agradezco profundamente a:**

**Mi hermana Nayeli**

**Mi hermana Ariadna**

**Mi hermana Karime**

**Mi hermano Jovani**

**Mi prima Ariana**

**Gracias a todas y cada una de mis pequeñas, amorosas y alegres sobrinas; y sobrino:**

**Angélica, Ximena, Sofía, Karla, Elena, Liliana, Mariana y Josafat**

**Gracias a mi tío Marino;  
y gracias a mi tío Alberto (†) porque la verdadera muerte es el olvido**

**Gracias a mis amigos-hermanos:  
Nelly, Isaí, Jesron, Josué, Jonathán, Jair**

**Gracias a mi asesora Laura por apoyarme para la realización de este trabajo.**

**Gracias a mis sinodales, el profesor Fabian y el profesor Abel, por su tiempo.**

# Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo 1.- Músicas populares del Caribe</b> .....	8
1.1.- Introducción.....	9
1.2.- Lo popular y la música popular.....	9
1.3.- Música popular en el Caribe.....	16
1.4.- Música popular de Cuba y Puerto Rico.....	23
1.5.- Resumen.....	28
1.6.- Conclusiones.....	28
<b>Capítulo 2.- La industria y las expresiones culturales</b> .....	29
2.1.- Introducción.....	30
2.2.- Principios y definiciones.....	30
2.3.- De la industria primaria a la industria cultural.....	32
2.4.- La industria cultural y las expresiones culturales.....	34
2.5.- Resumen.....	37
2.6.- Conclusiones.....	38
<b>Capítulo 3.- Salsa</b> .....	39
3.1.- Introducción.....	40
3.2.- El capitalismo estadounidense de posguerra.....	40
3.3.- Migración y Barrio.....	43
3.4.- Fusión musical.....	45
3.5.- Convergencia.....	48
3.6.- La <i>salsa</i> : música popular.....	49
3.7.- Fania.....	51
3.8.- Resumen.....	53
3.9.- Conclusiones.....	54
<b>Capítulo 4.- De Expresión a Industria</b> .....	55
4.1.- Introducción.....	56
4.2.- Las concepciones sociales de la música antes del capitalismo.....	56
4.3.- Las concepciones sociales de la música con el capitalismo.....	59
4.4.- La finalidad de interpretar.....	63
4.5.- El ambiente.....	65
4.6.- Aspectos de estilo.....	68
4.7.- El editor.....	71
4.8.- Los prototipos.....	72
4.9.- Los editores de la Fania.....	75
4.10.- Resumen.....	77
4.11.-Conclusiones.....	77
<b>Conclusiones</b> .....	79
<b>Fuentes</b> .....	84

## **Introducción**

Las expresiones artísticas son un aspecto integral en el todo cultural. La música es una parte muy específica, e igualmente integrante, del ámbito artístico. Cuando se menciona que acaeció un cambio dentro de la forma de crear y percibir música, se habla también de un cambio en el arte; y, en cierta medida, en la cultura. Porque toda manifestación artística -incluyendo la música- no se encuentra en una posición deslindada o ajena a la sociedad. Al contrario, son producto y espejo de la sociedad en la que nacen y que las significa en su totalidad.

Las sociedades precapitalistas tenían ciertas formas de concebir al mundo, a la sociedad, al hombre y sus actividades. El nacimiento del capitalismo en forma de mercantilismo empezó a cambiar las ideas, las visiones y las organizaciones; con el posterior perfeccionamiento de las estructuras capitalistas a través de las teorías liberales, la transformación social fue completa. Existe un mundo antes y después del capitalismo; así como una sociedad precapitalista y una capitalista. La cultura se transformó y con ella las expresiones artísticas, con la música implícita.

Las manifestaciones culturales-artísticas han sido desarrolladas por todas las sociedades y sus estratos. No hay sector social dentro de la Historia que se haya abstenido de realizar pintura, literatura, danza, arquitectura, música o cualquier otra actividad artística. Aunque su idea de tales expresiones haya sido distinta de la que se tuvo posteriormente, lo relevante es que las realizaban e imprimían en ellas su pensamiento y forma de percibir la vida. En los tiempos antiguos las manifestaciones eran parte de una totalidad -religión, gobierno, danza, guerra, música, derechos-, eran un fragmento de la vida cotidiana.

El capitalismo ha trastornado esa visión y la ha simplificado. La visión científica, religiosa o artística se ha reducido al concepto base del sistema: la imperiosa necesidad de aumentar las ganancias, lo que se logra únicamente con el régimen de capital. La visión económica predomina sobre cualquier otro elemento de la vida. La clase social que se adueñó del poder económico y cultural -los comerciantes- impusieron su visión: la mercantilización y capitalización de cualquier cosa.

El sector social hegemónico se interesó en las distintas expresiones artísticas y creó la especialización, la publicidad, y todo un aparato enfocado en sacar el beneficio económico de la cultura. La industria cultural es el signo más complejo y acabado de las intenciones empresariales por explotar lucrativamente el arte. La interferencia del capitalismo en la creación cultural no se limita a algún tipo especial de expresión, o a las manifestaciones específicas de un sector determinado. No obstante, en este estudio se delimita el planteamiento en las expresiones de carácter musical y principalmente popular.

El arte anterior al capitalismo carecía de un valor económico. Los mensajes y significados que cargaba eran apropiados por la generalidad de la sociedad; no se distinguía entre un arte elevado, culto, racional o complejo, de uno simple, ingenuo, torpe y sin calidad. Tales divisiones maniqueas vinieron con el capitalismo, la sustitución del grupo de poder -aristócratas y nobles cedieron

gradualmente su posición a los comerciantes o empresarios-, la expansión y dominación de los imperios europeos; que no sólo implicó la soberanía económica, social y gubernamental, también la cultural, artística, ideológica y académica. Es entonces que surgen las tajantes nociones de arte culto y arte popular, institución contra folclor; ideas que llegaron al continente americano.

El Caribe es una zona heterogénea en donde las nociones antiguas de la música se conservaron por mucho tiempo. La gran mayoría de las expresiones musicales caribeñas carecen de una esencia mercantil o capitalista. Las músicas del Caribe provienen de una larga historia de continuos intercambios, mezclas que iniciaron con la llegada de los europeos. Los antecedentes musicales de la *salsa* se encuentran en el Caribe esencialmente, aunque también tiene una estrecha relación con la música afronorteamericana -el *jazz*, referente básico-.

La música *salsa* es resultante de una historia de fusiones. Primero están los componentes base: música africana, europea, nativa y las modificaciones criollas. Segundo, los constantes flujos musicales de la muy diversa zona caribeña. Tercero, el elemento cubano-puertorriqueño que se suma al caribeño pero se lleva a cabo en una zona extranjera -Estados Unidos de América-. Cuarto, las músicas afroamericanas -asimismo, populares-; de cuya raíz vendría el *latin jazz*. Quinto, todos los cuatro puntos anteriores integrados en una sola expresión musical.

Las músicas que anteceden a la *salsa* la impregnan de todos sus contenidos, son músicas populares; pero no populares por ser famosas o por ser pueblerinas, sino por estar constituidas de elementos que constituyen su naturaleza de popular. Por ejemplo, las temáticas populares versan acerca de la vida diaria y sus vicisitudes, generalmente expresan un sentir común sobre religión, política o el trabajo. Lo popular no es propio de un sector social específico, se construye de la totalidad social.

La *salsa* es una expresión cultural-artístico-musical-popular que fue transformada por el sistema económico-político capitalista en mercancía. El proceso en el que se da esta modificación es progresivo, no es absoluto ni general; deben detallarse los puntos en donde se le desprenden los significados populares y se les sustituye por capitalistas. La sustitución de valores sociales y humanos por valores de uso y cambio, se da bajo el capitalismo industrial avanzado en la forma específica de la industria cultural.

El presente trabajo intenta demostrar la intervención del capitalismo en una expresión popular, quitándole dicho carácter y sustituyéndolo por otro. El análisis gradual de tal proceso es otro objetivo de este estudio. Los límites quedan fijados en la música, y en un caso característico que es la *salsa*. Pese a ello, es necesario aclarar que un proceso de transformación como éste puede ser enfocado a otras áreas de conocimiento, ya sean artísticas o no, siempre y cuando sean culturales.



**Capítulo 1**  
**Músicas populares del Caribe**

## **1.1.- Introducción**

El presente trabajo se dispone a aproximarse a la comprensión del proceso de transformación de un aspecto específico de la cultura en mercancía, la música. Se considera al arte como parte integral de la cultura y, a su vez, a las expresiones musicales como integrantes del arte mismo. El concepto que interesa sobre la cultura y el arte es el de lo popular, pues la música que se propone para el estudio de caso es la *salsa*, considerada música popular.

Si se pretende estudiar el proceso de transformación de una cuestión específica de la cultura popular, resulta inevitable el estudio del concepto mismo de lo popular en su connotación con la cultura. Primeramente se aborda la concepción de cultura popular porque al tener definido este concepto, el significado de arte popular y, por tanto, de música popular se puede, con respectivos límites, llegar a inferir. En este caso, se hará mayor hincapié en la explicación sobre la música popular.

## **1.2.- Lo popular y la música popular**

Para lograr un significado más utilizable dentro de los márgenes de la presente investigación, se diferencia lo popular de lo culto y de la idea de masas, es decir, definiendo lo que se ha llegado a llamar cultura culta y cultura de masas se podrá comprender mejor la cultura popular. Esto implica puntualizar los significados de los elementos que vienen implícitos en los términos de culto, popular y de masas; como por ejemplo, los de hegemónico, subalterno, moderno y tradicional.

Todos los conceptos que se mencionan en este apartado -desde el de cultura y el de arte hasta el de masas y el de tradicional- ya han sido definidos y trabajados en numerosas ocasiones, no es la finalidad de este apartado profundizar en el debate teórico sobre su significado y uso de cada uno de ellos o dar cuenta de todas las teorías y reflexiones sobre el tema. Se trata de exponer las ideas que permitan acercarse al mejor entendimiento de la transformación de un aspecto cultural-artístico-popular en mercancía.

Antes de iniciar, es práctico aclarar que la disertación y definición que se aborda durante este espacio sobre lo popular quedan estrictamente restringidos a la cultura popular de los años relativamente más recientes, la que ha convivido estrechamente con los medios de comunicación masiva, la que ha encontrado graves contrastes en las enormes metrópolis, la que se ha tenido que desenvolver durante el período del capitalismo de la segunda mitad siglo XX. Siendo de esta manera, las conclusiones y los medios para llegar a ellas, que se mencionen, no incluyen -por lo menos no completamente- a las culturas populares más antiguas. El motivo de esta reflexión es que las razones expresadas anteriormente generan, desarrollan y determinan un tipo muy particular de cultura popular. Aquí tan sólo se expresa el argumento de que ninguna cultura popular en la Historia había tenido que convivir con dichos factores.

Se plantean tres puntos para el análisis de la cultura popular. Primero, lo que se denomina hipótesis de circularidad cultural, que ayuda a ubicar el plano relacional existente entre todos los niveles de cultura. Segundo, el concepto de hibridación, que permite explicar todavía con mayor detalle los lazos. Tercero, la delimitación y separación, hasta donde sea posible, de los conceptos de cultura popular, cultura culta y cultura masiva.<sup>1</sup> Al examinar estos tres planteamientos la definición de música popular se nos mostrara con más claridad y sentido.

En el acercamiento al estudio de un término tan diverso y flexible como el de cultura popular, conviene considerar que los elementos que la forman son los mismos conceptos que pueden llegar a definir la cultura culta o, incluso, la de masas. La diferencia reside en la descripción y explicación que se les otorgue; por ejemplo, todo nivel cultural puede ser tradicional o conservador, pero lo será a su manera o su valoración residirá en otros aspectos. Por otro lado, algunos de estos términos nacen a partir de que los sectores sociales crean una elaboración propia de sus condiciones de vida, y otros se refuerzan a partir de las relaciones entre los diferentes sectores.

Las cuestiones económicas, geográficas, lingüísticas, ideológicas, religiosas y educacionales, entre muchos otros factores que conforman una cultura, son distintos y únicos pero no alcanzan a explicar el concepto por sí mismos, debido a que se encuentran inevitablemente ligados unos a otros dentro del margen de las relaciones sociales. A la cultura popular debe entenderse a través de un estudio multidisciplinario, es completamente necesario tomar en cuenta todos los elementos que la componen y la circundan para no caer en una explicación unidireccional incompleta.

La hipótesis de circularidad cultural hace referencia al continuo vaivén de cualquier tipo de aspectos descriptivo-explicativos culturales, “*se reconoce la existencia de combinatoria, influencia e interacción entre culturas*”<sup>2</sup> en otras palabras, cómo las prácticas -manifestaciones, expresiones-culturales se combinan e interaccionan, se mezclan dentro de las respectivas prácticas sociales. De esta manera se complejiza la definición de la cultura popular, debido a que los conceptos que lograban aclarar su significado -tradicionalismo, manufactura, costumbrista, rural e incluso pasivo- fueron insuficientes para explicar por ellos mismos, las producciones y productos venidos de las relaciones entre los diferentes sectores culturales.<sup>3</sup>

Esta explicación rompe completamente con la contraposición maniquea que maneja el folclor, que se limita a contraponer elementos como simples conceptos homogéneos y antagónicos. Se deja fuera toda posible interacción entre los sectores culturales. Para los estudios que se desarrollan con base en una visión folclorista, la cultura popular no llega a ser más que un residuo de lo que ahora es

---

<sup>1</sup>Cruz Elena Espinal Pérez, *La(s) cultura(s) popular(es). Los términos de un debate histórico conceptual*, pp.223-243.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.226.

<sup>3</sup> Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, p.224.

moderno y progresista, por tanto solamente se puede desarrollar en sociedades aisladas y autosuficientes, en la actualidad esto significa campesinas. No es posible aceptar estos argumentos porque:

“Explicar estas analogías mediante la simple difusión de arriba abajo, significa aceptar sin más la tesis, insostenible, según la cual las ideas nacen exclusivamente en el seno de las clases dominantes. El rechazo de esta explicación simplista implica, por otra parte, una hipótesis mucho más compleja sobre las relaciones que se producen durante este período entre cultura de las clases dominantes y cultura de las clases subalternas.”<sup>4</sup>

El folclor, al separar tan lineal y tajantemente lo popular y delimitarlo dentro de un tipo específico de comunidad, que además tenga que cumplir con parámetros muy específicos, llevó a pensar erróneamente a la cultura popular como propiedad de algunos grupos. Estas sociedades se vieron como ejemplos de comunidades primitivas que debían mantenerse como patrimonio histórico, recuerdo de aquello que era “puro”, “antiguo” u “honesto”.

Es aquí donde surge lo típico, la reducción manifiesta, realizada por el estado o las empresas, de lo que se cree es patrimonio o de lo que representa a una nación. Crear un resumen de la cultura y sus actividades, de cualquier región, con la finalidad implícita de generar un patrón vendible para los turistas. “*La estandarización mercantil desarrolla y sistematiza nuestra ignorancia de lo diferente, por suprimir lo plural y obligar a que todo se sumerja en una totalidad uniformada; -así se genera lo que se ha denominado como lo “típico”, que se puede definir como- el resultado de la abolición de las diferencias, la subordinación a un tipo común de rasgos propios de cada comunidad.*”<sup>5</sup>

Lo típico es extensión de una visión inadecuada para el estudio de la cultura popular, como lo es el punto de vista del folclor, además de que es herramienta de los gobiernos para crear productos. Las danzas, los grupos musicales, la ropa, entre un largo etcétera, pierden su sentido dentro de la sociedad que los practica –descontextualización- y se les da un uso distinto –refuncionalización-.<sup>6</sup>

Lo anterior quiere decir que toda aquella actividad cultural que se encuentre fuera de los límites preestablecidos por el folclor y las ampliaciones en zonas turísticas que ha realizado lo típico, no es popular. Puede denominarse de muchas otras maneras, aunque para los folcloristas no es popular, pese a reconocer en los migrantes y pobres en general de las grandes ciudades, ciertos rasgos de cultura popular. Evidentemente este uso del concepto cultura popular ignora u omite el plano relacional cultural-social que postula la hipótesis de circularidad.

La separación maniquea reduce la comprensión de los conceptos al oponerlos unos a otros; se había dicho que se tiene que considerar toda clase de componentes que forman el concepto de

---

<sup>4</sup> Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, p.4.

<sup>5</sup> García Canclini, *Op. cit.*, pp.129 y 130. Los guiones son míos.

<sup>6</sup> García Canclini, *Op. cit.*, pp.134 y 135.

cultura popular, tanto los que nacen a partir de una elaboración propia de sus condiciones de vida, como los que se complejizan a partir de las relaciones entre los diferentes sectores. La hipótesis de circularidad implica que ambos tipos de elementos no se entiendan por una esencia *a priori*, sino que al estar en continua relación se van formando. Entonces ocurre lo mismo con la cultura popular, no tiene esencia *a priori*, más bien se va estructurando en el plano relacional.

Los elementos formativos que se oponen maniqueamente son un gran número, tanto para la cultura popular -tradicionalismo, manufactura, entre muchos otros- como para la llamada cultura culta -modernidad, urbana, etcétera- aunque cabe destacar tres de cada uno ellos: lo moderno, lo culto y lo hegemónico por un lado; y lo tradicional, lo popular y lo subalterno, por otro lado. Porque a pesar de que parezcan completamente opuestos, se encuentran en constante flujo. Se requiere pensar en la constante interrelación, porque nos lleva a contemplar un segundo componente actual: el concepto de hibridación.

El autor Néstor García Canclini distingue la hibridación de procesos parecidos:

“Se encontrarán (refiriéndose a su libro) ocasionales menciones de los términos *sincretismo*, *mestizaje* y otros empleados para designar procesos de *hibridación*. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales -no sólo las raciales a las que suele limitarse “*mestizaje*”- y porque permite incluir las formas de hibridación mejor que “*sincretismo*”, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.”<sup>7</sup>

La hibridación hace referencia en primer lugar a la adaptación que tienen que sufrir las culturas cuando se presenta la noción de modernidad. Aun así, la distinción que lleva a cabo Canclini permite justificar el uso del concepto hibridación para lograr una definición de la cultura popular que es contemporánea a los medios de comunicación masiva, las inmensas metrópolis y el capitalismo más desarrollado. Una cultura híbrida puede ser cualquiera que nace o se modifica en el seno del constante intercambio cultural. Por ese motivo se tiene que hablar sobre las ciudades, porque es en ellas en donde se yuxtaponen una cantidad abrumadora de expresiones culturales. Son lugares que combinan en su espacio a todos aquellos grupos sociales que manifiestan sus acciones artísticas, económicas, por supuesto culturales, entre otras.

Estas mezclas culturales se intensifican cuando estamos hablando de una gran metrópoli, en donde también entran en juego los medios de comunicación masiva que son un factor influyente en los procesos culturales. Las inmensas olas de migrantes traen consigo sus respectivas prácticas populares desde sus lugares de origen. La gran cantidad de habitantes es proporcional a la enorme variedad de niveles económicos existentes, entonces se genera una diversidad de niveles culturales.

---

<sup>7</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, pp.14 y 15. Los paréntesis son míos.

El poder económico se obtiene a través de la apropiación de los medios de producción y del restante de la producción misma. La cultura como elemento de la sociedad se transmite por medio de instituciones y organizaciones que funcionan y se regulan a través de incentivos económicos, es por ello que el sector social que se hace del poder económico, se hace también del poder cultural. Es más fecundo pensar que la hegemonía cultural se encuentra sustentada en el plano económico y no en el plano ideológico o social. Se establece que el poder y la hegemonía cultural proceden directamente del poder y la hegemonía económica.

Al hablar de que un sector de la sociedad tiene el poder económico-cultural, igualmente hablamos del sector que no lo tiene, y para ambos casos hay que establecer un término que sea útil para este estudio. La dificultad reside en que:

“[...] ¿Es preferible hablar de culto, elitista, erudito o hegemónico? Estas denominaciones se superponen parcialmente y ninguna es satisfactoria. Erudito resulta la más vulnerable, porque define esta modalidad de organizar la cultura por la vastedad del saber reunido, mientras oculta que se trata de un tipo de saber: ¿no son eruditos también el curandero y el artesano? Usaremos las nociones de élite y hegemonía para señalar la posición social que confiere a lo culto sus privilegios [...]”<sup>8</sup>

Las definiciones para el grupo social que carece del poder económico-cultural parecen reducirse al de subalterno, principalmente porque nociones como ricos y pobres, poderosos e indefensos, sujetos y masas, tradicional y moderno, etcétera; establecen un rígido límite entre las actividades culturales de los sectores sociales negando automáticamente el intercambio cultural, que a su vez niega la hipótesis de circularidad haciendo imposible el proceso de hibridación.

El uso del concepto de lo subalterno ha caído dentro del cuadro de la contraposición maniquea, pretendiendo que todo sector que no sea hegemónico es automáticamente subalterno, es imposible homogeneizar de tal forma, ya que ¿Hasta qué punto es en realidad la primera subalterna a la segunda?, ¿Cuándo y bajo qué medida podemos decir que la cultura subalterna es realmente subalterna a la cultura hegemónica? <sup>9</sup> Estas interrogantes se podrían responder según el periodo histórico en que estemos estudiando una cultura popular, sólo un estudio específico con esa pretensión -como los de Ginzburg y García- permiten contestar adecuadamente a esa pregunta. Aunque es un asunto que rodea esta investigación, no es su finalidad buscar respuesta a estas interrogantes.

Durante el período que este estudio toma como caso, obligadamente se tiene que valorar la entrada de los medios de comunicación masiva y las empresas en el plano relacional entre los niveles de cultura y sus consecuencias. Por un lado, la televisión, la radio, los periódicos, las revistas

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>9</sup> Ginzburg, *Op. cit.*, p.215.

e internet, han contribuido al nacimiento del muy debatido concepto de cultura de masas, a tal punto que “*Varios autores coinciden en afirmar que la cultura de masas es impensable sin la tecnología del siglo XX.*”<sup>10</sup> Por el otro lado las inmensas compañías han creado una nueva concepción sobre lo popular.

Todos los problemas que plantea el uso de cultura de masas está fuera de los cometidos de este trabajo, habrá que limitarse a decir que no puede ser de masas, debido a que los medios no pertenecen a las masas, no puede ser para las masas porque los mensajes no son exclusivos para un sector, además las masas no son simples receptores pasivos; por esto se prefiere el término de cultura “masiva”, porque si algo es difícil refutar es que la producción, circulación y consumo de sus productos son en masa.<sup>11</sup>

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la economía estadounidense se convierte, a través de una estructura y lógica capitalista, en la más poderosa del mundo; es entonces que el concepto de lo popular sufrió un cambio grave a partir del crecimiento desmesurado de las compañías internacionales y multinacionales. Es en ese período cuando la idea de lo popular se vuelve parte de la idea de consumo, lo que es popular se consume popularmente; un producto que se vende bien en el mercado es popular, un intérprete que vende bien sus discos, canciones e imagen es popular.

Esta línea de pensamiento lleva a plantear que todo lo que no se venda no es popular, pero no siempre es así, el sistema económico capitalista puede incluir casi lo que sea, siempre y cuando exista un mercado y una buena posibilidad de aumentar considerablemente las ganancias. De esta forma se crean mercados especializados. Por eso, bajo esos razonamientos el músico popular es el que vende, sin importar los géneros o los contenidos musicales.

La visión de los medios de comunicación masiva acerca de la cultura popular no es distinta al de las compañías, porque ellos mismos son industrias que se mantienen por ventas: “*La noción de popular construida por los medios [...] sigue la lógica de mercado. Popular es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad.*”<sup>12</sup> Lo importante a recalcar ahora es que los productos venidos de los sectores populares como los que salen de los sectores hegemónicos, se enfrentan al embudo comercial establecido por las compañías y los medios. El intérprete y su obra se enfrentan inevitablemente a la estructura capitalista, sin importar a qué sector social o económico pertenece el intérprete o cual sea la calidad artística de su obra.

Otro factor es que en la expansión progresiva del capitalismo, pequeños grupos sociales se han apropiado tanto de las enormes compañías transnacionales y multinacionales, como de los

---

<sup>10</sup> Espinal Pérez, *Op. cit.*, p.238.

<sup>11</sup> García Canclini, “*Culturas híbridas...*”, pp.239 y 240.

<sup>12</sup> García Canclini, “*Culturas híbridas...*”, p.241.

medios de comunicación masiva; creando monopolios inmensos con ingresos casi inmensurables. La hegemonía económica se ha monopolizado y al paso se ha monopolizado también la hegemonía cultural. A manera de resumen, lo popular, antes visto -a través del folclor- como algo propio de algunos grupos, ahora con los medios, las industrias multinacionales, el consumismo, se ha ampliado a casi cualquier persona, ahora lo popular es lo que se consume popularmente. En ese sentido, lo popular se le da al pueblo desde fuera, como si fuera receptor pasivo.

Lo anterior es una mera estrategia de mercado, lo que dicen las compañías que es “lo popular”, pero no es real, es mucho más complejo. Lo popular no es únicamente imposición de los sectores hegemónicos, tampoco es solamente prácticas y valoraciones propias, nunca ha sido exclusiva en ningún sentido como nos ha querido hacer creer la visión folclorista. Mucho menos aún lo ha sido en los tiempos históricos más recientes en donde entran en juego los medios de comunicación masiva, las metrópolis y el capitalismo transnacional.

Se ha afirmado que existe un plano de interrelaciones entre los niveles culturales, que se refuerza en las metrópolis y que se ve afectado por el capitalismo y los medios de comunicación masiva, dando como resultado un complejo proceso de hibridación. Se sostiene que la explicación maniquea de contraposición de los elementos formativos de la cultura popular resulta insuficiente para explicar y comprender cualquier parte de la cultura. Debido a que se omite injustificadamente el plano existente de relaciones entre todos los niveles de la cultura, e, implícitamente, la hibridación.

Al tomar en cuenta todo lo dicho en este apartado es posible decir que, para este trabajo, la cultura popular con toda su estructura -producción, circulación y consumo- es indefinible como un concepto homogéneo, que se conforma de elementos de todos los niveles culturales haciéndola completamente heterogénea. También es preciso señalar el constante cambio en el que se encuentra toda cultura -sobre todo hoy en día- sin embargo, la cultura popular es la que ha tenido que enfrentarse más directa y crudamente con el sistema capitalista; como resultado, algunos grupos sociales populares y sus actividades desaparecen por completo, otros se adaptan transformándose a tal punto que terminan casi irreconocibles y otros tantos simplemente se mantienen.

Cuando se acepta que la hegemonía cultural viene por medio de la hegemonía económica, se afirma igualmente que los sectores populares no tienen poder económico-cultural, o el poco que poseen tiene marcados límites. Es decir, se apropian de manera desigual y distinta de la cultura. Además están los productos culturales propios de los sectores populares -que a veces parecen estar en vía de extinción-. Por último, se encuentra la compleja y continua relación con otros sectores, con todo lo que se desprende de ella. En pocas palabras *“Las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos.”*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> García Canclini, “Las culturas populares...”, p.63.



Las realizaciones musicales se presentan como parte de las artísticas que por inferencia se incluyen dentro de las culturales. La significación del concepto de popular que se ha realizado se extiende al de arte popular y música popular dentro del *corpus* de este trabajo. Como actividades culturales-artísticas únicas, tienen su propia historia y su propio desarrollo, pero siempre al margen de las relaciones existentes en la sociedad que las expresa.

Se estableció qué es lo que significaría para este estudio el concepto “popular”, incluso aplicado a la música. Entonces, ¿Qué clase de música se describirá y explicará en las siguientes páginas?, no música enteramente religiosa o nacionalista, tampoco música completamente escrita o estrechamente relacionada con la que se maneja en un conservatorio. Ninguna de las anteriores. Hay una música que se construye de todo y entre todo lo anterior: la música popular.

### **1.3.- Música popular en el Caribe**

El mar Caribe se encuentra ubicado entre el Océano Atlántico, el Golfo de México, Centroamérica y la costa norte de Colombia y Venezuela. Al archipiélago que separa al mar Caribe del Océano Atlántico, se le conoce como las Antillas, las islas mayores son Cuba, Jamaica, Haití, República Dominicana y Puerto Rico; las Antillas menores se localizan primordialmente debajo de las mayores, en la forma irregular de un pequeño cinturón, hasta llegar a Venezuela; están conformadas principalmente por islas francesas y neerlandesas, aunque también hay territorios ingleses, estos se agrupan en mayor número al norte de Cuba.

Las Bahamas, Santa Lucía, Martinica, San Vicente y Granaditas, Barbados, Antigua y Barbuda, San Martín y Trinidad y Tobago, son sólo algunas de las pequeñas naciones semi-independientes que forman parte de las Antillas menores. Los países de habla inglesa -en las pequeñas Antillas- tienen dos dueños, los Estados Unidos de América o la *Commonwealth* inglesa. El Caribe está compuesto de elementos de muy diversa procedencia, tanto si se les valora individualmente o como región. A través de un repaso de su historia, pueden identificarse influencias francesas, inglesas, portuguesas, españolas, africanas, estadounidenses e, incluso, orientales.

El pasado caribeño está lleno de esclavitud, migración, explotación, miseria, revoluciones, genocidios, piratas, tesoros, dictaduras, conflictos territoriales, resistencia civil e intervención extranjera. Pero también se encuentra colmado de músicos y músicas que han dejado una imborrable huella en la historia de la música. Es imprescindible tener una idea de la enorme heterogeneidad cultural que coexiste en el Caribe, para tener en claro el escenario en donde nacen las expresiones musicales que posteriormente llegaron a Estados Unidos de la mano de puertorriqueños y cubanos.

Los estilos musicales que tuvieron sus respectivos génesis en el Caribe se encuentran conformados por una naturaleza distinta, en completa coincidencia con la sociedad y la región que los

produce. Cada expresión musical generada en algún lugar del Caribe ha sido transformada, protegida, aprovechada o asimilada; de tal forma que el resultado de esta enorme amalgama de posibilidades musicales ha sido la multiplicación considerable de expresiones musicales. Se advierte que cada una de estas manifestaciones musicales venidas de una rama casi común, son muy distintas en el fondo. Su respectiva estructura musical está ligada irremediamente; sin embargo se encuentran separadas al ser contempladas en sus rasgos y orígenes propios.

Para ejemplificar la variedad de estilos musicales caribeños, su relación y sus similitudes, sirve de auxiliar la siguiente cita:

“Musicalmente, -el Caribe- se encuentra un mundo igual de desbordante en contradicciones; sin embargo, existe una amplia red tejida por los sonidos, los ritmos y los bailes, que no respeta las fronteras y que desafía las separaciones, las purezas y las autenticidades construidas por las naciones. El Caribe es una región que, a pesar de las particularidades que vive cada sociedad, se presenta con el peso de historias similares y algunos patrones socioculturales repetidos. Así, la *salsa* se alimenta del *merengue* dominicano, el *kompa direk* haitiano influye en el *zouk*, el *calypso* trinitario se transforma constantemente y el *reggae* jamaicano se internacionaliza a gran velocidad. De manera paradójica, hoy en día los ‘puristas’ critican, pública e indistintamente, el *soca* de trinidad, la *bachata* dominicana y el *dancehall* de Jamaica. Lo cierto es que la mayoría de estas prácticas musicales pasaron de ser expresiones comunitarias a representar ritmos nacionales y, de ahí, a convertirse en las denominadas ‘músicas mundiales’ complicando aun más el panorama contemporáneo caribeño.”<sup>14</sup>

Las creaciones musicales caribeñas contienen cuatro elementos básicos: las influencias europeas -ya sean españolas, francesas u otras-, las influencias de los nativos -indígenas-, las influencias africanas -los negros esclavos traídos a estas zonas durante la colonización europea del continente americano- y por último, las influencias o cambios realizados por criollos. Estos elementos han incidido en diferentes combinaciones, no sólo en la historia musical del Caribe, igualmente han marcado a gran parte del continente americano. El estudio de la música caribeña aborda en diferente medida, aunque obligatoriamente, la influencia musical de europeos, negros, nativos y criollos.

Frecuentemente, se acepta que en las islas del Caribe que son hispanohablantes prevaleció una fuerte influencia de costumbres musicales europeas y africanas. También que los elementos de origen nativo, en general, tuvieron una tendencia a desaparecer, debido a la persecución de expresiones nativas por parte de los colonizadores europeos. La represión a las actividades culturales de los nativos fue distinta según la nación colonizadora, y sus efectos fueron igual de variados, complicando aún más el estudio de la música popular en la región.

---

<sup>14</sup> Lara Ivette López De Jesús, *Encuentros Sincopados: El Caribe Contemporáneo a través de sus prácticas musicales*, p.27. Los guiones son míos.

La música nativa era practicada de manera frecuente durante la época precolombina, principalmente se encontraba ligada a cuestiones religiosas y gubernamentales. El panorama de la música precolombina fue muy amplio, no sólo en el Caribe, sino en toda la masa continental americana, cada grupo aborigen producía una música propia, interpretada con instrumentos realizados por ellos mismos.

Al llegar los europeos al continente americano, los nativos y su cultura se vieron atacados y reducidos, debido a ello algunos grupos huyeron a zonas alejadas donde pudieron mantener su arte intacto de otras influencias; otros pueblos fueron totalmente exterminados y unos pocos se asimilaron al nuevo orden. La música de estos grupos “sobrevivientes” es la música que actualmente, para el caso del Caribe, se le ha llegado a denominar “folclórica”.<sup>15</sup> Es de destacar que prefirieron los instrumentos de corte europeo, porque ello representaba un nivel elevado dentro de la sociedad.<sup>16</sup>

Los criollos, hijos de europeos nacidos en este continente, se enfrentaron con una constante discriminación, sobre todo política y económicamente, pero al mismo tiempo fueron quienes se interesaron en ejecutar expresiones culturales con algunos rasgos propios de lo que para ellos era el Nuevo Mundo. Ya que varias de las expresiones musicales que se traían de Europa se ejercían en las ciudades, lugares donde era común que vivieran mayor número de europeos y criollos.

Es aquí en donde aquellas músicas europeas sufrieron transformaciones directas y premeditadas en sus formas y estilos, por parte de aquellos criollos. Estos procesos de cambio ocurridos en las ciudades, a nivel regional y ejercidos por criollos, son denominados como “criollizaciones” o “mestizajes”. Una “criollización”, no es más que la transformación, por medio de la adopción y modificación de un género musical europeo, en un estilo musical nacional o local.<sup>17</sup>

El concepto de “criollización” contiene una limitación racial obvia, además, pese a que los criollos como grupo social se encontraban en circunstancias económicas y educativas por debajo de los europeos, no eran situaciones terribles o de crisis si lo comparamos con los niveles de pobreza de otras castas o de los propios nativos. Las piezas europeas que sufrieron una “criollización” generalmente eran expresiones de academia, composiciones escritas y comúnmente complejas en su estructura -sinfonías, operas, oberturas-.

Sobre este asunto se da el ejemplo del vals, música de academia que vino de Europa central a América y fue asimilado por interpretes criollos de este continente; tal absorción se dio en diferentes lugares; así, en Colombia, el vals es conocido como pasillo o vals del país, en Perú se da el vals criollo, mientras que en Venezuela está el vals melopeya y en Brasil se encuentra el llamado valsa choro. Sin embargo, hablar con términos como “criollización” o “mestizaje” es aceptar que

---

<sup>15</sup> Ana María Locatelli de Pégamo, “Raíces musicales”, en Isabel Aretz (Relatora), *América Latina en su Música*, p.48.

<sup>16</sup> Martha Lucia Barriga Monroy, *La Historia del tambor africano y su legado en el mundo*, pp.30-48.

<sup>17</sup> Leslie Bethell, *A Cultural History Of Latin America: Literature, Music And Visual Arts in The Ninth And Twenty Centuries*, p.358.

exclusivamente individuos de cierta raza pueden realizar los cambios o mantener las continuidades artísticas. Por esta razón, de ahora en adelante se sustituirán estos conceptos por el de hibridación.

No es posible hablar de un proceso de hibridación en el Caribe, debido a la gigantesca gama musical existente en el área, más bien se debe hablar de los procesos de hibridación en el Caribe. Pese a lo anterior, aún se puede decir que, los procesos de hibridación que se desarrollaron en las islas del Caribe se han formado sobre dos elementos fundamentales: características africanas y europeas. Esta afirmación viene con las respectivas consideraciones o excepciones que seguramente existen en el gran marco multicultural caribeño; y se encuentra respaldada en dos hechos, la ruda represión de las expresiones artísticas nativas y las limitaciones propias de la llamada “criollización”. La mayoría -sino es que la totalidad- de las expresiones musicales populares del Caribe del siglo XXI comenzaron a partir de la influencia dejada por los europeos o por los esclavos.

El aporte musical europeo al continente americano da inicio al llegar los españoles a las primeras islas caribeñas que encontraron, detrás de ellos vinieron los ingleses, franceses, holandeses, portugueses; y ,en menor medida italianos, alemanes o de otras partes de Europa. Los europeos trajeron sus costumbres, usanzas y artes, entre estas últimas, su música; las melodías traídas de Europa se usaban en un principio por los misioneros arribados a tierras caribeñas, que vieron en la música una aliada para la evangelización. No obstante, al pasar el tiempo, gran cantidad de composiciones musicales de índole no académico como las *salomas*, algunos *coros eclesiásticos* y *marchas militares*, pero destacadamente canciones populares europeas, se fueron adentrando en suelo antillano, posteriormente fueron modificadas y adaptadas a las diversas regiones.

Los cantos populares europeos con mayor arraigamiento son los *romances*, *villancicos*, *alabados*, *cantos infantiles*, *cantos navideños* en general, una gran cantidad de *pregones* y *tonadillas* constituidas por simples y pegajosas coplas, que pasaron a formar parte de las costumbres musicales del Caribe.<sup>18</sup> La confluencia de ritmos se alimentó gracias a que los europeos trajeron varios instrumentos, campanas, guitarras, arpas, vihuelas, entre muchos otros.

De los cuatro elementos que componen la música caribeña, quizá el que ha impactado más al fusionarse dentro del Caribe, y producir un gran número de géneros musicales, es la influencia africana. Los africanos llegan a América como esclavos de los europeos para ser usados en trabajos forzados, en el caso de la región Caribe, la labor en plantaciones era lo más frecuente; el trato que recibieron dependió de quien los colonizó y esclavizó. Los españoles desarrollaban colonias muy pobladas y construidas, buena cantidad de ellos se relacionaron con esclavos, por otro lado, las colonias inglesas estaban casi despobladas, el dueño únicamente iba a checar negocios y se iba, en ese caso el trabajo se volvía enajenado con más facilidad.

---

<sup>18</sup> Locatelli de Pέργamo, *Op. cit.*

La mayor cantidad de esclavos que trajeron los europeos a América venían de Senegal, Costa de Marfil, Dahomey, Angola, Mozambique y Sudán, entre tanto, los países latinoamericanos en donde se constata el mayor número de influencias africanas, que pertenecen a la región musical de Caribe son, Cuba, Haití, Brasil, Panamá, Colombia y Venezuela. Como se puede apreciar, estos países pertenecieron al imperio español, exceptuando Brasil y Haití.<sup>19</sup>

En el Caribe, la música africana se desarrolló en gran medida, sus ritmos, sus composiciones, incluso sus instrumentos fueron asimilados. Una variedad gigantesca de instrumentos musicales de percusión, en su mayoría contruidos o improvisados en tierras caribeñas son el elemento distintivo en sus conjuntos musicales. En las sociedades negras el tambor era y es instrumento básico, a veces único, en la composición e interpretación musical; no cualquiera es apto para tocar un tambor, para ello existe una estructura bien definida: un tambor específico para el aprendiz, otro tambor para alguien experimentado, otro más para el maestro de ceremonia, y así consecutivamente.

La música interpretada por los esclavos fue reprimida en todos los sentidos la mayor parte del tiempo. No obstante, su música, sus melodías, han dejado huella en las expresiones impuestas por los colonizadores; ya sea por medio de los carnavales, la fusión de temas religiosos -la santería y el vudú son buen ejemplo-, o a través de la popularidad que consiguen, siendo esto último lo más usual desde finales del siglo XIX. Su inclusión en la música popular del Caribe ha sido complicada y gradual:

“La música de los bailes negros, penetra primero en los bailes de las clases más bajas de los blancos; allí, se establecen contactos y se inicia la transculturación musical. Poco a poco, los bailes exóticos van penetrando con diversos reajustes en las costumbres de la gente pobre y del hampa que convive con los negros en los estratos sociales bajos de las ciudades, y llega el momento en que ya generalizados y naturalizados en la plebe y en el pueblo, los bailes nuevos, excitantes y picarescos, van ascendiendo por la vía de las diversiones populares, de la iglesia y el teatro, a los niveles sociales altos. Allí, en las altas esferas de la sociedad, en un principio, los moralistas más radicales, trinan contra los nuevos bailes como creaciones del diablo; pero los bailes continúan de moda, hasta que terminan incorporándose a la música, y a las costumbres aceptadas por todo el mundo. Los bailes africanos que comienzan por ser rechazados y repudiados por su supuesta obscenidad, acaban como bailes de moda en las cortes europeas.”<sup>20</sup>

Al contemplar los cuatro elementos de la música popular generada en el Caribe de una forma poco más a fondo, se puede percibir al conjunto denominado música caribeña como producto de la mezcla cultural. Resultado de las diversas costumbres y tradiciones musicales que se enredaron en distintas formas, para dar nacimiento a una música heterogénea y única. En la historia musical del

---

<sup>19</sup> Locatelli de Pérغامo, *Op. cit.*, p.47.

<sup>20</sup> Barriga Monroy, *Op. cit.*, pp.36 y 37.

Caribe han nacido muchas combinaciones musicales, una increíble cantidad de géneros y subgéneros, que a su vez han engendrado estilos y ritmos casi innumerables.

Un estudio general de la música en el Caribe, incluye cuatro zonas específicas, 1.- la zona hispanófono, que comprende, además de un buen número de islas, la costa atlántica de América central -menos El Salvador-, 2.- la zona francófono, representada mayormente por Haití y la Guyana, 3.- la zona anglófono, donde hay otra cantidad considerable de islas, y se incluyen a Belice y a la otra Guyana, finalmente, 4.- la zona neerlandesa, por Surinam. Como se puede apreciar, corresponden a las zonas lingüísticas del territorio.<sup>21</sup>

Se hablará exclusivamente de las tres primeras zonas y se detallará más acerca del área hispanófono, con la finalidad de encauzar el tema hacia la música cubana y puertorriqueña, pues es la música que llega a los Estados Unidos de América a través de las migraciones. Se comienza por la zona francófono, se sigue con la anglófono, y se finaliza con la hispanófono. A continuación se despliega un breve repaso monográfico acerca de las músicas caribeñas, que permitirá reconocer la naturaleza popular de las expresiones musicales del Caribe.

Haití es la nación francófono caribeña más grande y poblada. El *meringue* es la música popular haitiana por excelencia, nació durante la época colonial y en el siglo XIX ya era la danza nacional. En general, se aceptan cinco estilos tradicionales: 1.- *Meringue Carabine*, 2.- *Meringue Congo*, 3.- *Meringue Rural*, 4.- *Meringue Carnavalesca* y 5.- *Meringue Saloniere*, cada uno de ellos se distingue por la manera en que se baila, la velocidad del ritmo y el lugar en donde se interpreta.<sup>22</sup>

Durante el siglo XX el *meringue* en su totalidad tuvo importantes alteraciones, sobre todo en relación con las influencias extranjeras, destacadamente el *jazz*. En la década de 1940, Nemours Jean Baptiste crea el *compa direct* y Weber Sicot creó el *cadence rempart*; veinte años después, se desprende de estas creaciones el *Mini Jazz*, interpretado por pequeños combos. La influencia del *meringue* ha sido tal que en Guadalupe y Martinica se ha configurado el *biguine*; especie de *meringue* propio. El *biguine* también se fortaleció entre los años de 1930 y 1940 por influencia del *jazz*; el músico Al Lirvat compuso varias modalidades: *Biguine Wabap*, *Biguine Kalengue* y *Biguine Ka*; mientras que Henri Debs dio vida al *Biguine Kombass*.

Jamaica y las islas de su alrededor son el centro musical más amplio de la región anglófono. El *burru* -cantos y bailes tribales-, el *mento* -música rural y lenta- y el *rastafarismo* -grupo religioso fundado por Marcus Josiah Garvey, con su propio distintivo musical-, son las bases de las expresiones musicales jamaicanas posteriores. El *ska* surgió a finales de los años de 1950, se fundamenta en la combinación entre los estilos básicos y el *rhythm and blues*; el *rock steady* nacido hacia 1965 se distingue por ser más lento y "místico" que el *ska*. Todas estas músicas dieron vida a lo

---

<sup>21</sup> Isabelle Leymarie, *Músicas Del Caribe*, p.12.

<sup>22</sup> Helio Orovio, *Música por el Caribe*, pp.35 y 36.

que es la expresión musical más famosa y reconocida a nivel mundial del Caribe anglófono: el *reggae*.

En la década de 1960 surgieron varios músicos importantes que estaban fuertemente influidos de todos los géneros antes mencionados, cabe destacar a Hilbert Toots y Jimmy Cliff. Pero fue hasta 1970 y de la mano de Bob Marley que el *reggae* entra en el mercado mundial, con un sonido potente y que mezcla con fuerza todas sus influencias; generalmente las temáticas abordadas por el *reggae* son el amor, los conflictos políticos, el racismo, la opresión, la vuelta a la tierra ancestral y la violencia en los ghettos.

Desde su creación, al *reggae* se le han ido incorporando una variedad de instrumentos, mayoritariamente eléctricos y electrónicos. De los géneros musicales venidos directamente de la influencia del *reggae* están el *toasting*, el *raga*, el *dub* y el *dancehall*, estos dos últimos se distinguen porque dieron popularidad a las tornamesas, los deejays, los *mix*, y los *plates*. También son los antecesores del *rap* y el *hip hop*.<sup>23</sup>

En la pequeña isla de Trinidad nació el *calypso*, una de las músicas más difundidas en todo el panorama caribeño, debido tal vez a que su estructura lírica es en forma narrativa, noticia de la vida cotidiana. Su nombre puede venir de la palabra *kaito* -servir bien- o de nombre de la diosa Calypso, se calcula que se inventó alrededor del siglo XVIII. El *calypso* es el padre de una amplísima variedad de géneros y subgéneros, está relacionado con muchas expresiones musicales del área anglófona y francófona.

Se le vincula con el *cadence lypso* compuesto por Gordon Henderson hacia 1960, y en mezcla con el *biguine* se originó lo que es una música famosa en lengua francesa: el *zouk*. También, alrededor de 1967, un músico nombrado Lord Shorty compuso el *soca*, especie de *calypso* combinado con el *soul*, y al igual que el *zouk* sus instrumentos son eléctricos y sus influencias principales vienen de la música *pop* y la música *disco*.

El centro musical de la zona hispanoparlante del Caribe es y ha sido Cuba, sus expresiones musicales han llegado a todo el mundo, y dentro de la región caribeña hispanófona no hay ningún rincón o expresión popular que no se halle relacionada ambigua o estrechamente con la música popular cubana. Por ello y porque el siguiente apartado aborda la música cubana y puertorriqueña, en este punto se desarrollará la música popular de las regiones de habla española, pero sin incluir a Cuba y Puerto Rico.

El *merengue* es la música nacional de la República Dominicana; su nacimiento se fija alrededor del siglo XIX. Es resultado de la influencia de músicas anteriores como el *meringue* haitiano y la *tumba* -antecesor directo-. Hay algunas versiones muy generalizadas del *merengue*. El principal es el *merengue del Cibao*, que se toma por el estilo más puro; por otro lado se encuentra, el

---

<sup>23</sup> Leymarie, *Op. cit.*, pp.80-87.

*merengue apambichao* o *pambiche*, cuyo compositor fue Rafael Solano, quien se inspiró en la manera en que bailaban los estadounidenses -durante la intervención estadounidense en el país-. Existen expresiones como la *bachata*, género completamente europeizado y extrañamente rural, más lento y actual, dado que apareció en la década de 1960.

El resto de los géneros musicales de la región hispanohablante, salieron de las naciones que se encuentran dentro de la masa continental americana. En Colombia se han manifestado un sinnúmero de ritmos originales, prácticamente imposibles de mencionar en un espacio tan reducido; aunque cabe tomar en cuenta tres de ellos: la *cumbia* -música nacional y de fama mundial-, el *porro* -género derivado linealmente de la *cumbia*- y el *vallenato* -que se extiende hasta Bolivia, Perú y Venezuela-. Los tres son en principio, expresiones campesinas, rurales y festivas.

En Venezuela, hasta antes de comenzar a ser remplazada durante la década de 1940 por las músicas colombianas, se cultivaba mucho una expresión denominada como *gaita zuliana*. En Panamá existe una música que se ha perpetuado a lo largo del tiempo en los gustos de la mayoría de las personas, casi sin distinción de clase, el *tamborito panameño* que ha influido los sonidos de la región. En Nicaragua existió tradicionalmente una expresión llamada *palo de mayo*, que en la actualidad no permanece sino como atractivo turístico. Lo mismo ocurre con las *jombée dance* en Honduras, el *buckdown* y el *punta rock* en Belice, y el *kawina* y el *kaseko* en las Guayanas.<sup>24</sup>

Las expresiones musicales mencionadas, han creado una mezcla abundante con resultados prácticamente imposibles de enumerar. También está el hecho de su historia y estructura compartida: 1.- Se componen de los mismos elementos -negro y europeo-, 2.- Al principio fueron rurales y festivas, por tanto rechazadas abiertamente por el sector social hegemónico, sin embargo con el tiempo, poco a poco fueron asimiladas, modificadas y adaptadas, 3.- Su origen se encuentra dentro de los sectores populares y 4.- En el siglo XX casi todas las que se mantenían vigentes gozaban de gran popularidad nacional e internacional.

#### **1.4.- Música Popular de Cuba y Puerto Rico**

Exponer la música popular cubana y puertorriqueña en tan limitado espacio, es complejo, porque son regiones que han permeado de sus estilos y expresiones a todo el Caribe; solamente Cuba tiene una historia musical que ha sido motivo de una millonésima de libros sobre el tema. Un pequeño apartado como lo es este no puede sino delimitar prudentemente su acercamiento a una materia tan vasta. Una mención breve, descriptiva y en menor medida explicativa de las músicas populares cubanas; dando prioridad a aquellas que tienen conexión con las influencias musicales durante el movimiento musical puertorriqueño en Nueva York desde los años 1960.

---

<sup>24</sup> Leymarie, *Op. cit.*, pp.133-137.



Se abordará con mayor énfasis la música cubana porque es, principalmente, sobre la que laboran los músicos caribeños emigrados a la ciudad de Nueva York, cuna de la *salsa*. Un proceso singular a destacar en ambas es su desarrollo histórico. Crecieron dentro del Caribe, aunque parecen no recibir mucha influencia desde afuera; más bien, pareciera que Cuba y Puerto Rico influyen las expresiones musicales extranjeras, como si fueran ajenas a su entorno en un sólo sentido.

Cuba es la isla más grande del mar Caribe, la más poblada y seguramente la más conocida a nivel mundial. Cuba es famosa por su música. Es ahí en donde ha nacido una generosa cantidad de ritmos y melodías, que con el paso del tiempo se fueron extendiendo, primero a las islas vecinas del Caribe, de ahí al continente americano y casi inmediatamente al mundo. Para comenzar con la música cubana no hay que olvidar algo importante:

“Lo cierto es que la isla habla, anda, respira en música, una música habitada, nutrida por sus raíces africanas, españolas y francesas, arraigada en una verdadera cultura popular; una música omnipresente que ha sobrevivido a todas las dictaduras y a todas las formas de represión. Durante los carnavales, las fiestas patronales o la cosecha de la caña de azúcar, las orquestas recorren la isla de cabo a cabo, tocando en todos los clubes y sociedades privadas, en refinerías, fábricas, escuelas o plantaciones: el país entero se expresa a través del baile y el ritmo.”<sup>25</sup>

En cualquier área de la isla cubana hay música. El motivo puede ser cualquiera, una celebración religiosa, un cumpleaños, un día nacional, un velorio. El lugar es completamente indistinto, privado o público, y la música que se interpreta resulta ser tan heterogénea y variada como todo lo anterior. De una sola obra se desprenden una cantidad abrumadora de ritmos y tonadillas, de un género nacen cientos de subgéneros y sinfín de estilos.

La música popular cubana es el resultado de dos elementos: la influencia española y la africana. En este caso quedan descartadas casi por completo las otras dos, la de los nativos y la de los criollos; pese a que estos últimos trabajaron ampliamente en Cuba las composiciones consideradas cultas. Los instrumentos musicales usados comúnmente son de índole percusivo, los tambores en especial han sufrido cambios y una categorización muy grande; hay tambores venidos de África, otros de Europa y están también los creados en tierras cubanas. Los timbales son un buen ejemplo para representar una adaptación, porque siendo europeos y de conservatorio, en Cuba se les adaptó para ser ejecutados callejeramente.

En Cuba, la música ha visto cambios directos según el gobernante en turno. Los salones de baile, los bares, han sido cerrados sin excusa. Algunos músicos han sido perseguidos o presionados, a tal punto que han preferido abandonar la isla, principalmente durante los tiempos dictatoriales más

---

<sup>25</sup> Isabelle Leymarie, *La música cubana*, p.7.

severos. Un caso bien documentado es el de la *nueva trova* que fue vigorosamente patrocinada y apoyada por el gobierno de Fidel Castro, mientras que el *jazz latino* y expresiones parecidas eran vetadas, silenciadas o prohibidas. Esta situación no es permanente, a nivel gobierno, pasado el tiempo se vuelven a permitir los bailes y músicas antes restringidos.

Hay algunas expresiones musicales base para la música popular cubana, especie de ritmos, tonadas, sonidos y a veces pequeñas melodías que en conjunto son la piedra angular de la música más compleja. Es ahí, en donde se pueden reconocer los elementos formativos más palpables y extendidos de cualquier expresión musical popular cubana; por ejemplo, la provocación, el desafío y el reto. El *punto cubano*, el *pregón*, la *conga*, el *son*, la *guajira*, y la *rumba* en conjunto, constituyen los pilares de -prácticamente- toda la música popular cubana.

El *pregón* es otra parte integrante del mundo musical cubano, se deriva de un hecho curioso; los vendedores de alimentos, frutas, verduras, cereales, hierbas en general, al pasar ofreciendo su producto lo hacían con algún ritmo o tonadilla pegajosa. Tanto fue el arraigamiento de esta práctica que los músicos lo trasladaban a sus interpretaciones, prueba de ello es la canción “El Manisero”. Al contrario, la *conga* es un ritmo poco reconocido y que generalmente se estudia poco. Nace de las fiestas de los esclavos, su descendencia es completamente africana; se ejecuta con una abundante variedad de instrumentos de percusión. Conocidas piezas musicales que comúnmente se cree que son de uno u otro género, terminan siendo nada más que *conga*.

El *son* es indudablemente parte de esa piedra angular de la música popular cubana. Todos y cada uno de los elementos musicales que lo componen se han permeado de una u otra manera en la generalidad de la música cubana. El *changui* es la versión más primitiva que se ha detectado, seguidamente del *son montuno*, que es una de las primeras formas del *son*; como lo es también su variante regional en Pinar del Rio llamada *sucu sucu*. Únicamente para ilustrar su filtración en varias músicas cubanas pongamos de relieve que Ignacio Piñeiro compuso el *son-guaguancó*, Miguel Matamoros el *son-bolero*, Antonio Fernández el *son-guaracha* y Joseito Fernández el *son-guajira*.<sup>26</sup>

En Cuba, se les llama “guajiros” a los campesinos. La música campesina, es la *guajira*, el *punto*, los ritmos de la *conga*, los *pregones* y todo lo que suene en las calles campesinas, pueden y de hecho son parte integral de las *guajiras*. Por otro lado, una *guajira* es una mujer de campo. Hay dos expresiones musicales muy extendidas salidas del panorama “guajiro”: la *guaracha* y la *rumba*. La *guaracha* tiene su origen en el teatro callejero de siglos pasados, melódicamente se emparenta de muy cerca a la *conga*; originalmente al ser adoptada popularmente fue usada como música de protesta, y al igual que otras manifestaciones musicales cubanas, hacia 1930 se fusiona con el *son*.

Finalmente, la *rumba* cuyo nombre completo es *rumba brava*, tiene tres ramificaciones: la *columbia*, el *yambú* y el *guaguancó*. La *rumba columbia* es la más antigua, el modo en que se baila

---

<sup>26</sup> Orovio, *Op. cit.*, pp.92-102.

consta de mucha improvisación y es muy rápido y violento, muchos de los pasos aun recuerdan las danzas de los esclavos, por todo esto, son las personas jóvenes quienes ejecutan los bailes. El *yambú* es una modificación en el ritmo, la velocidad de la interpretación, se vuelve cadencioso, sensual y lento, en este caso son los viejos quienes lo bailan. Por último, el *guaguancó* es una mezcla moderada de ambos ritmos, pero su letra es completamente distinta, está escrita en forma de crónica, al igual que el *calypso* trinitario se alimenta de los hechos de la cotidianidad.

La fusión entre músicas “cultas” o “clásicas” con algunos elementos de música popular dio como resultado una extensa gama de expresiones cubanas como la *habanera*; que tienen una estrecha relación con la *opera*, con la música escrita y que, incluso, nace en los conservatorios. Sus antecesores son la *contradanse* francesa y la *contradanza* española. La *danza cubana* viene de este proceso, es como un paso antes de que el 1 de Enero de 1879, Miguel Failde componga el *danzón* en la provincia de Matanzas. El *danzón* de descendencia completamente europea, es una adaptación y síntesis de creaciones anteriores, circunstancias que son muy comunes en Cuba.

En esta misma línea, en 1929 Aniceto Díaz mezcla el *son* y el *danzón* dando vida al *danzonete*. Ya en 1953 siguiendo la misma escuela e incorporando aun más elementos distintivos, Enrique Jorrin inventa el *cha cha cha*, inspirándose según el mismo en el sonido que efectúan los bailarines al arrastrar los zapatos en el suelo. Poco antes, en 1949 Dámaso Pérez Prado, ya instalado en México, da popularidad al *mambo*; género inventado en 1939 por Orestes López en un *danzón* titulado “Mambo”; otros compositores también habían trabajado con sonidos y ritmos de lo que posteriormente sería conocido como *mambo*, sin embargo, fue Pérez Prado quien lo masificó.

El *bolero* es otro género musical con influencia europea, primariamente porque su melodía viene de las *romanzas* y su acompañamiento es con instrumentos provenientes de Europa. Se considera a la canción “Tristezas” (1883) de Pepe Sánchez el primer bolero cubano. Desde la década de 1920 los boleros comenzaron a interpretarse por septetos o tríos; su época de oro fue en los años de 1940 junto al movimiento del *feeling*, así fue cuando se combinó con otras músicas creándose el *bolero-mambo*, el *bolero-cha* y el *bolero-moruno*.

Durante la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1959) varios lugares de Cuba, incluyendo La Habana, fueron explotados como centros turísticos y de atractivo internacional; la inversión privada comenzó a crecer desmesuradamente, gracias a que el dictador en turno favorecía las expectativas del gobierno estadounidense. Como efecto de ello, músicos locales y de todas partes del mundo tocaban en los famosos salones de La Habana: El Gato Tuerto, Las Vegas, El Montmartre, La Campana, La Red y El Celeste. El *jazz*, el *soul* e, incluso, el *gospel* llegaron sin problemas a la isla, con todas y cada una de sus variantes ya existentes. A esta época se le conoce como “la edad de oro de La Habana”, no obstante, todo esto tuvo su fin con Fidel Castro al mando del gobierno cubano.

La Revolución Cubana fue un factor que afectó en distintas formas la producción musical cubana, no sólo por los ejemplos antes dados, como el de la *nueva trova* y el de la huída de algunos músicos; un caso que explica lo anterior es el del creador de la *pachanga*, Eduardo Davidson quien decidió irse de la isla porque el gobierno no le permitía interpretar su música. También porque los compositores fueron alejados de influencias exteriores y porque fueron limitados a trabajar únicamente con el material que se les permitía. A pesar de los extremos, Cuba siempre se ha mantenido dando música al mundo, sirva de ejemplo la *timba* y el increíble desarrollo del *rap*.

En este sentido, Puerto Rico carece de la abundancia musical que tiene Cuba y las músicas que se pueden considerar puertorriqueñas han recibido influencia cubana, por lo menos indirectamente. Aún bajo este contexto se pueden decir tres expresiones prácticamente puertorriqueñas: la *bomba*, la *plena* y el *seis*. De las tres, el *seis* es el de menor extensión aunque resulta básico, se dice que es el equivalente al *punto cubano*, y al igual que las otras dos se toca con un instrumento llamado cuatro, que es fundamental en toda la música puertorriqueña. Al igual que el *punto* tiene sus propias variantes rurales como el *seis fajardeño*, el *seis mapaye* o el *seis bombeao*.

La *bomba* nació alrededor del siglo XVII, proviene de las danzas de los esclavos, tal como la *conga*, sólo que la *bomba* tiene letra, aunque las primeras *bombas* no eran en español. A grandes rasgos se dice que hay dos tipos: la del noroeste y la del suroeste. En la primera zona no se han efectuado cambios de importancia, se ha mantenido con un alto grado de autenticidad; mientras que en la segunda área se han desarrollado estilos propios como el *cuembe*, *mariandá*, *cucalamba*, *curiquinque*, *guateque*, *bambule*, *calinde*, *cunya*, *grasime*, *lero*, entre muchísimos otros. El tambor guía se llama *bomba* y es de ahí de donde se le ha dado el nombre.

La *plena* es más actual que la *bomba*, crece en el siglo XX y contiene mayor influencia europea que africana. Se toca con guitarra, pandero y armónica, aunque se le han ido agregando instrumentos, sobre todo de percusión. Las letras de la *plena* están impregnadas de temas de la vida cotidiana, los sucesos políticos, cuestiones sociales o históricas, siempre empañadas de humor burlón, simple sarcasmo. Las letras y la melodía son de ascendencia europea, en tanto que el ritmo es de prosapia africana.

Los cuatro puntos aplicados a la música popular del Caribe aplican totalmente a la música cubana y puertorriqueña. Algunas de las prácticas mencionadas en este y el apartado anterior, se mantuvieron hasta la segunda mitad del siglo XX, no individualmente, sino como partes integrales de músicas de mayor complejidad estructural. Este hecho, se debió en buena medida a la interferencia de las compañías discográficas y los medios de comunicación masiva apoyando o desestimando a los cantantes y grupos de tal o cual género musical; no hubo una sola expresión caribeña que no se viera afectada por el nuevo sistema empresarial musical, de ahí también surgieron estilos nuevos que

únicamente responden a la lógica de popularidad-ventas, el *zouk* y la *salsa* nacen -sino completamente aún, sí en gran medida- bajo ese espectro.

El centro de estos cambios radicó en los Estados Unidos de América, en donde se originaron las grandes compañías discográficas que iban a contratar a músicos que trabajarán con música de raíz caribeña. El impulso económico de los estadounidenses posterior a la Segunda Guerra Mundial, motivó la germinación y el crecimiento de altos niveles de migración; el fortalecimiento y la creación de empresas dedicadas a la música; y de una institucionalización ordenada de carácter capitalista de las expresiones musicales, entre muchas, las provenientes del Caribe. Estos tres puntos van de la mano para entender el movimiento musical principalmente puertorriqueño ocurrido en la ciudad de Nueva York (1960-1980). El origen de la *salsa*.

### **1.5.- Resumen**

La música popular es, en cierto aspecto, expresión resultante de la cultura y el arte popular. Se establece inicialmente que, lo popular se conforma primariamente a partir de la continua confluencia de los sectores sociales -principalmente de los hegemónicos y no hegemónicos-. En esta medida, existe una apropiación desigual de bienes culturales y una continua relación de conflicto entre quienes ostentan el poder económico y los que no. Se forman, igualmente, por sus mismas producciones completamente originales, apartadas del “flujo cultural”.

### **1.6.- Conclusiones**

El nacimiento y la práctica primaria de la inmensa diversidad de músicas del Caribe expuestas, tienen un carácter popular. Se resaltan las de origen cubano y puertorriqueño, porque son las estructuras musicales que llegaron a Nueva York a través de la migración masiva de la población de dichas regiones. Fue en esa ciudad en donde se fusionaron con la música afroamericana y fundarían los antecedentes histórico-musicales de la expresión musical *salsa*.

Los mismos elementos que dan identidad a la cultura popular son los que, al mismo tiempo, se la dan también a la música popular. En el Caribe se encuentran las bases musicales de la *salsa*, destacadamente aquellas expresiones musicales que nacieron en Cuba y Puerto Rico. Todas ellas, en mayor o menor medida, en cierto lapso cronológico se fusionaron en la ciudad de Nueva York, estableciendo todo el ambiente necesario para el surgimiento de la *salsa*.

**Capítulo 2**  
**La industria y las expresiones culturales**

## 2.1.- Introducción

El mercado, el comercio, la empresa y la industria son aspectos relativos a la economía y a su historia. El capitalismo los ha refuncionalizado con el fin de que sirvan al principio base del sistema: obtención ilimitada de ganancia. El perfeccionamiento de la nueva función ha llegado al punto de convertir las propias expresiones culturales en medios para incrementar capital; mientras que todo aquello relativo a éstas, que no sea provechoso para aumentar la riqueza es desechado. La industria cultural se presenta como la fase más avanzada hasta ahora, por la que el sistema capitalista interviene en la producción, transformación y distribución de las expresiones culturales.

## 2.2.- Principios y definiciones

El capitalismo se rige por principios específicos que lo hacen funcional y comprensible. La regla base de este orden es la ley del valor, en la que se encarna el proceso del capital, ganancia en continuo crecimiento, rentabilidad sin fin. En el sistema capitalista, la ley de valor y el proceso del capital rigen sobre todos los ámbitos de la sociedad; por ello, se le ha denominado régimen del capital.

La ley de la acumulación actúa dentro del margen del proceso del capital, la obtención de riqueza es lo más importante, los medios se vuelven secundarios. El capitalismo es un sistema enraizado profundamente en todas y cada una de las partes que componen la sociedad, ajustándolas lentamente para hacerlas cómplices de la finalidad última y primaria que da y mantiene con vida al sistema: la insaciable acumulación de riqueza en tanto se use para obtener más riqueza. En palabras de Robert L. Heilbroner:

“La fuerza fundamental que conduce al sistema a través de la historia es su búsqueda de ganancias, de cuyo resultado depende el destino histórico de la formación social como un todo. El proceso implacable e insaciable, [dentro de cuya génesis y ramificaciones...] moviliza [...] las tendencias centrales del sistema. El sendero capitalista da muchas vueltas en diferentes periodos de la historia [...] y aun con todas sus variaciones, la trayectoria del capitalismo se reconoce de inmediato como un movimiento guiado por la imperiosa necesidad de las ganancias, lo que es en verdad un movimiento incomprensible sin una conciencia de este elemento central de su naturaleza.”<sup>27</sup>

Los elementos que constituyen el soporte del capitalismo funcionan con el único propósito de procurar la creación de ganancia. Entonces el sistema entero carece de múltiples aspectos: moral, ética, libertad, visión de la ciencia, la religión o del arte, “*Es parte de la naturaleza del circuito del capital no tenga ninguna dimensión moral intrínseca, ninguna visión de arte o idea fuera de la forma de mercancía en la cual se encarna.*”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Robert L. Heilbroner, *Naturaleza y lógica del capitalismo*, pp.123y 124.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.122.

El desarrollo histórico del arte y la ciencia se encuentra ligado al del capitalismo. Esta relación ha sido más intensa, en tanto la evolución tecnológica avanza. Igualmente, el debate se halla más fuerte en tanto la lógica capitalista afecta o modifica la visión artística o científica. Durante el siglo XX, el sistema capitalista se ha vuelto más agresivo, mundial y hegemónico; se sostiene que esto ha generado una mayor transformación en las expresiones.

Todo lo que pueda considerarse arte o ciencia ha sido moldeado por el capitalismo. La historia del capitalismo, la historia de la ciencia y la historia del arte a partir de cierto parámetro cronológico, bien pueden ser consideradas como indisociables en casi todos los niveles. En el plano teórico e ideológico, el capital se instala en la visión científica y en la artística, en la práctica ocurren cambios organizacionales e institucionales que delimitan toscamente el margen creativo y espiritual de las expresiones.

Los particulares cambios ocurridos en los márgenes de la ciencia con respecto a la evolución del capitalismo no pertenecen al espacio temático de este trabajo. Pese a ello, y sin afán de ser exhaustivo; para ejemplificar que hacia la segunda mitad del siglo XX la ciencia como expresión humana ya había caído en considerables cambios bajo el sistema del capital, hay que considerar la siguiente declaración: *“La ciencia avanzará. Pero será una ciencia con una meta práctica. Hoy día, en los debates entre el público, el gobierno y los proveedores del gobierno en las industrias de la tecnología, el punto de vista pragmático ha desplazado al del patriota y al del científico puro.”*<sup>29</sup>

El siglo XVIII puede considerarse como la línea de partida estándar de estas relaciones y transformaciones, sin embargo, el siglo XIX es el período en donde se incrementarán y complejizarán. La especificidad del siglo XX en este respecto, se encuentra en la diversificación de expresiones -desde este punto se habla específicamente de las artísticas- y al mismo tiempo, la estandarización y el forzado utilitarismo hacia el que el capitalismo las presiona.

El comercio, el mercado y la industria tienen una amplia y larga historia precapitalista, esto quiere decir que, existieron durante un prolongado tiempo sin atenerse a un interés privado de maximizar ganancias. Estos espacios de actividad económica, en conjunto, dan lógica a las instituciones, organizaciones y asociaciones que laboran dentro del capitalismo. Es decir, la apropiación de los medios de producción y del excedente del trabajo, se imponen como fin para asegurar dos planos: 1.- la invulnerabilidad de la eficacia del proceso del capital y 2.- la hegemonía económica y cultural detentada por un sólo sector social.

Las actividades comerciales del ser humano surgieron con las primeras civilizaciones, poco a poco se fueron creando métodos para facilitar las transacciones; después se emprendieron grandes viajes y con ello nacieron nuevas formas de comercio. No obstante, y muy a pesar de su importancia

---

<sup>29</sup> James C. Fletcher, “Toward corporate continuity in space: The case for NASA’s future”, Finance, Abril de 1972, p.49. Citado en Armand Mattelart, *La cultura como empresa multinacional*, p.147.



histórico-económica, el comercio, actividad humana antiquísima, bien puede ser incluida como componente fundamental del mercado y la industria.

El mercado es un concepto poco más difícil de exponer, quizás porque ha cambiado radicalmente a razón de la aparición y crecimiento del capitalismo. *“El mercado se define de muy diversas maneras, pero cualquiera que sea la definición expresa la atribución de un precio -no se puede aventurar una concepción homogénea y original del concepto, pese a ello se comparte la definición de Houtart:- [...] el mercado es una forma de intercambio entre individuos o entre colectividades ubicados dentro de relaciones sociales precisas, la representación de dichas relaciones resulta esencial para la definición de aquel.”*<sup>30</sup>

### **2.3.- De la industria primaria a la industria cultural**

La sección práctica del sistema capitalista se localiza primariamente en el sector industrial. La industria por definición es el conjunto de operaciones ejecutadas para producir, transformar y distribuir un producto, principalmente obtenido directamente de la naturaleza. En pocas palabras la industria puede concebirse simplemente como *“[...] la producción ordenada de mercancías como algo distinto de las actividades financieras y comerciales.”*<sup>31</sup>

El devenir histórico de la industria cambió radicalmente con los sucesos de la Revolución Industrial. El proceso gradual, limitado y técnico de mejoramiento en las operaciones de producción, transformación y distribución de bienes sucedido en Inglaterra a finales del siglo XVIII; no fue más que una de varias que ya había conocido la humanidad, su especificidad consistió primordialmente en la innovación tecnológica, entendida característicamente como mecanización.

La presentación de esta evolución de la tecnología aplicada a la industria que indica un proceso histórico apresurado, individual, cronológicamente exacto y científicamente puro, es errónea:

“Hubo un tiempo en que este gran movimiento era considerado como una súbita transición de los procedimientos artesanales a los métodos maquinistas en la producción de mercancías industriales. Este rápido cambio era concebido como el resultado de la invención de unos pocos artificios mecánicos, en especial el telar y la máquina de vapor, que, se creía, habían salido hechos y derechos de las cabezas de algunos genios, todos ellos ingleses. Esta primera visión daba a entender que la industrialización se había producido en un determinado momento histórico, transformando a Inglaterra en una isla de fábricas y obreros, y que la *revolución* había llegado a su fin en el transcurso del siglo XIX. Con el correr del tiempo [...] los historiadores de la economía admiten hoy que lo que solíamos conocer como revolución industrial es, en realidad, sólo una parte

---

<sup>30</sup> Francois Houtart, *Religión, sociedad y mercado en el neoliberalismo (tres ensayos)*, pp.30 y 33. Los guiones son míos.

<sup>31</sup> W.E, Moore, *Las relaciones industriales y el orden social*, p.15.

de una prolongada transformación de la vida del hombre que ha sido más potente y totalizadora que cualquier revolución tecnológica anterior.”<sup>32</sup>

La concepción de una revolución industrial como proceso meramente económico, lineal y con un límite acordadamente establecido, no es competente para explicar el fenómeno histórico. La afirmación de Hobsbawm de que “*La revolución industrial* -cualquier cambio tecnológico aplicado a los sistemas de producción que pueda englobarse en este concepto- *no es simplemente una aceleración del crecimiento económico, sino una aceleración del crecimiento determinada y conseguida por la transformación económica y social.*”<sup>33</sup>

Básicamente quiere decir “[...] -un- crecimiento económico autosostenido por medio de una constante revolución tecnológica y transformación social.”<sup>34</sup> Entonces, un cambio de esta magnitud en la industria, no se encuentra aislado, es producto de la sociedad que lo genera y, a su vez influye en la cultura de dicha sociedad. Todos los argumentos anteriores son aplicables a indeterminado número de revoluciones industriales.

En conjunto, el desarrollo técnico representado por las máquinas, usadas gradualmente en todos los ramos industriales, caracterizan la esencia de esta revolución industrial concebida como la primera de su tipo en la Historia. Pero no hay que olvidar que “[...] estas innovaciones no constituyen más que la primera de una serie de revoluciones industriales cuyas últimas etapas no conoce todavía el mundo contemporáneo.”<sup>35</sup> El capitalismo industrializado es la cima de la funcionalidad del sistema entero.

El desarrollo industrial como un todo al ser provisto de una mecanización alcanza su expresión culminante: mayor cantidad de mercancía producida y distribuida en menor tiempo. Sin embargo, para que esto ocurra debe haber un involucramiento del conocimiento científico en la industria; en otras palabras: desarrollo de la ciencia en términos exclusivamente prácticos. El sitio álgido ocupado por la industria a través de la implantación de máquinas, supuso además la creación, expansión y diversificación del mercado.

La definición de industria debe ampliarse cuando se habla de productos culturales. La cultura es producto de la humanidad, no de la naturaleza misma; la producción, transformación y distribución de bienes culturales no puede delimitarse al aparato técnico de maniobras. Se hace indispensable resaltar la intervención del empresario productor de mercancía cultural, el editor:

---

<sup>32</sup> Shepard B. Clough y Richard T. Rapp, *Historia económica de Europa. El desarrollo económico de la civilización occidental*, p.255.

<sup>33</sup> Eric Hobsbawm, *Industria e imperio. Una historia económica de Gran Bretaña desde 1750*, p.34. Los guiones son míos.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.35. Los guiones son míos.

<sup>35</sup> Louis Bergeron, Francois Furet, Reinhart Koselleck, *La época de las revoluciones europeas 1780-1848*, p.7.

“[...] el proceso de producción de la mercancía cultural no se reduce de ningún modo a una sucesión de fases correspondiente a operaciones identificables sobre el plano técnico: estas, en efecto, desde la fase de concepción cultural propiamente dicha (trabajo del artista) hasta la fase de materialización del producto en un bien intercambiable (un disco, por ejemplo), a la transformación de la mercancía en dinero (la distribución) , no funciona sino por la intervención de un agente de coordinación, el editor.”<sup>36</sup>

Las diferentes formas en que el empresario controla el sector de industrial, extendiéndose cotidianamente hasta el mismo mercado, serán revisadas detenidamente en el cuarto capítulo de este estudio. Por ahora baste decir que la intervención del empresario le da sentido a las finalidades precisas y expresas de la industria enfocada en la cultura -que en última instancia no son distintas de los fundamentos del sistema mismo-, maximizar la ganancia para obtener más ganancia. Pero, particularmente, ¿cuáles y como son las relaciones del capitalismo y las expresiones culturales?

## **2.4.- La industria cultural y las expresiones culturales**

Las relaciones entre las expresiones culturales y el capitalismo han cambiado mucho dentro de un período histórico relativamente corto. Desde la segunda mitad del siglo XIX el avance industrial, comercial y, en general, capitalista no se ha detenido; más bien lo contrario, ha aumentado, se ha hecho masivo. La producción masiva en serie se propagó lentamente a todas las áreas de los sistemas de producción. Por otra parte, el surgimiento de nuevas formas de expresión cultural realizadas por medio de tecnología industrial, planteó la necesidad de reflexionar sobre la esencia del arte y las formas en que el sistema industrial afecta la cultura.

El capitalismo industrial avanzado que ha multiplicado los mercados, introduce las expresiones culturales en un embudo o empresa en donde son alteradas, y finalmente presentadas como mercancía cultural. Se impone la errónea idea de que la cultura únicamente es producida -dentro de ciertos márgenes- en las industrias del entretenimiento y del ocio. Estas son las industrias culturales, las que presenta el sistema capitalista como sector destinado a la producción de bienes culturales, y por medio de ese vínculo es que el aspecto industrial del capital se ve intrínsecamente ligado al mundo cultural.

La visión homogeneizadora y burda existente dentro del sistema del capital sobre la cultura, tiene un efecto inmediato: el “[...] *anclaje de las prácticas culturales en el tiempo del ocio.*”<sup>37</sup> Dentro del tiempo libre o de descanso del obrero se le ofrecen una serie de mercancías de entretenimiento para satisfacer su ocio. Pero, el tiempo en el que el trabajador no se encuentra laborando puede usarlo a su voluntad, no tiene por qué estar sujeto a alguna clase de consumo. Pues bien, el principio del que parten las industrias culturales masivas de alcance mundial, es lo contrario.

---

<sup>36</sup> Bernard Miego, *La mercancía cultural: algunas características de su creciente desarrollo*, p.11.

<sup>37</sup> Bernard Miego, *La sociedad conquistada por la comunicación*, p.34.

El motor primario de las industrias culturales es la creación de un mercado. A la par, se procrean algunos factores: una necesidad, una demanda, una oferta y un consumo; todos los cuales son ajenos e implantados en una realidad. Es su forma específica en que generan capital. En palabras de Mieke:

“La industria cultural, finalmente, no es la respuesta a una demanda social preexistente: apoyándose en las concepciones culturales dominantes debe, en una primera etapa, al mismo tiempo que coloca en el mercado nuevos productos [...], forjar una demanda social, darle una consistencia, en otras palabras llevar a ciertos estratos sociales tomados como blancos comerciales a prepararse para responder a las solicitudes de los productores.”<sup>38</sup>

El lazo existente entre capitalismo y una expresión cultural depende del momento histórico, el desarrollo teórico y técnico en el que ambos se encuentren entre muchas otras cuestiones. No obstante, se define en principio por la clase de expresión que se refiera y en segundo plano, por la manera en la que el sistema lo modifica. Se establece que el grado de transformación no es unidireccional, y en ningún sentido, se habla de una pérdida de pureza artística. Simplemente se señalan los efectos del capitalismo en algunas de las muy diversas áreas culturales.

En este punto, es elemental realizar dos operaciones; la primera es hacer una distinción entre las diferentes expresiones culturales -omitiendo completamente acepciones como culto, tradicional, entre otras-. La segunda es ejemplificar según el caso, las variaciones sufridas por dichas expresiones bajo la lógica capitalista. No es un trabajo universal y detallista acerca de todas las posibilidades y todas las transformaciones habidas y por haber en margen de estas relaciones. Sencillamente se toman los casos que se considera congruentes con la materia.

Realizar una lista minuciosa que contenga absolutamente todas las expresiones artísticas, para luego llegar a una reflexión tosca y fútil, no tiene sentido. Lo mejor es indicar las más características, con ello refiero a las más usuales, estudiadas, aplicadas y, por tanto, mejor conocidas. Asimismo, no se mencionan la totalidad de los aspectos del capitalismo, sino básicamente los que se requieren por su evidente estrecha vinculación con la producción cultural.

Las expresiones culturales con mayor historia son aquellas que anteceden a la industria masiva y que se han tildado institucionalmente de “cultas” o “clásicas”, pintura, escultura, arquitectura, literatura. Son, asimismo, las mismas que generalmente son practicadas por el sector hegemónico de la sociedad. También están las que provienen de orígenes antiguos pero que no se les incluye en la enumeración de las artes “altas”; son las populares -también llamadas folclóricas-, que aparte de la artesanía como caso único, según los folcloristas son el equivalente de las otras

---

<sup>38</sup> Mieke, *La mercancía cultural* [...], p.6.

artes pero pueblerinas, tradicionales, simples, etcétera. Por último, hay algunas expresiones que han existido durante un espacio de tiempo considerablemente más corto, han nacido de técnicas industriales: cine, fotografía, animación, telenovela, entre otros.

El comienzo de la serie de transformaciones debe ser sin duda un recordatorio, no hay que olvidar la naturaleza del sistema y motor fundamental del capitalismo: acumulación imparable de ganancia. Dentro de las expresiones hegemónicas, los casos que destacan son, sin lugar a duda, el caso de la sustitución del recuadro y el paisaje por la pintura abstracta, el de la música electrónica que ya no es interpretada directamente con notas e instrumentos musicales, el de los *best sellers*, el de la arquitectura sin pretensión estética, entre otros.

Las expresiones nacidas en la industria son la representación de la hegemonía del sector social que las ejerce, debido en primer lugar al costo que conlleva producirlas. Este campo es el que se ha visto mayormente modificado, gracias a la relación que tiene con los medios de comunicación masiva, su sujeción a la tecnología para lograr cambios artísticos y las inversiones necesarias para mantenerlas funcionando.

Todo se encuentra unido en un enorme oligopolio, películas, televisoras, prensa, entre muchísimos más. Deben resaltarse dos precondiciones para lograr ganancias en la industria cultural: *“La cultura marca hoy todo un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos.”* y *“[...] la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.”*<sup>39</sup>

Las palabras anteriores recuerdan a García Canclini acerca de la estandarización mercantil, en donde se ha hecho a un lado todo lo que no sea rentable. Pese a ello, esta afirmación no siempre es cierta *“[...] el capitalismo no sólo desestructura y aísla; también reunifica, recompone los pedazos desintegrados en un nuevo sistema: la organización transnacional de la cultura.”*<sup>40</sup> Existe una inclusión de las expresiones culturales en el sistema y es esa la parte final de la transformación, que se aborda más adelante.

Al final se localizan las expresiones populares, cuyo enfrentamiento maniqueo con el capitalismo y sus teóricos han disipado terriblemente sus manifestaciones. Dichas expresiones que se conciben erróneamente como residuos del pasado y obstáculos para el progreso dentro del sistema *“[...] subsisten y crecen porque cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo -de otra forma ya habrían desaparecido; entonces es necesario señalar-*

---

<sup>39</sup> Theodor W. Adorno, y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, p.165.

<sup>40</sup> García Canclini, *Las culturas populares [...]*, p.126.

“Hay que ver conjuntamente los aspectos materiales y simbólicos en la subordinación de las comunidades tradicionales al sistema hegemónico, la complementación e interrelación [...] supera el estudio de las alteraciones formales de los objetos y los cambios en la producción, como generalmente se hace, para considerar el ciclo completo del capital: las modificaciones en la producción, la circulación y el consumo.”<sup>41</sup>

La descontextualización, resignificación y refuncionalización son los tres momentos de vida de una expresión cultural siendo transformada por la industria cultural. Mientras la primera es la idea, la originalidad y lo diverso; la segunda es el primado del efecto, el logro tangible, el detalle técnico que ha liquidado a la obra.<sup>42</sup> Los estudios de García Canclini en torno a las comunidades de Tarascos en Michoacán -frecuentemente citado en este trabajo- , sirven de ejemplo que se puede extender a un sinnúmero de lugares; en donde la danza, la música y las manufacturas, teniendo una función específica en la comunidad, al tener contacto con el capitalismo se les tipifica.

El trabajo cultural puede insertarse en el sistema de producción capitalista bajo tres modalidades: 1.- Producción no capitalista de productos culturales, 2.- Producción cultural de tipo capitalista y 3.- Integración -externa- de productos culturales.<sup>43</sup> No es una receta exacta pero es seguro que las expresiones culturales sea cual fuere su clase entran por alguno de estos tres canales. Por otro lado, la vastedad de productos, la dificultad de asignarles un precio y el reemplazar su valor de uso por su valor de cambio, son algunas de las hechos que diferencian y dificultan el mercado cultural frente otros.

## **2.5.- Resumen**

El avance industrial ha alterado la producción cultural. La ha obligado a diferenciarse y a sobrevivir. El capitalismo industrial avanzado descontextualiza -destruye el campo semántico-, resignifica -construye el campo semántico- y refuncionaliza -pone en marcha- las expresiones culturales, a través de la industria cultural. Los significados y usos naturales se pierden y se les sustituye con una finalidad unidireccional de obtener mayor riqueza.

La mercancía cultural es producto de un proceso lento y complejo. La diversidad de expresiones culturales y el enorme filtro denominado industria cultural, plantean muchas posibilidades de resultados. Pese a que, la finalidad principal de esta última sea la estandarización, para facilitar su comercio y evidentemente maximizar ganancias.

---

<sup>41</sup> García Canclini, *Las culturas populares [...]*, p.90. Los guiones son míos.

<sup>42</sup> Adorno, y Horkheimer, *Op. cit.*, p.170.

<sup>43</sup> Mieke, *La mercancía cultural [...]*, p.8.

## **2.6.- Conclusiones**

El desarrollo histórico de la producción, transformación y distribución de bienes, permite ver la relación de la industria con el mercado y la empresa. El punto culminante de la historia industrial es la industria cultural, que se sustenta básicamente sobre dos pilares: la mecanización y la expansión del mercado a las expresiones culturales. La industria cultural -aspecto específico del capitalismo industrial altamente desarrollado- actúa como filtro ante las expresiones culturales.

La transición de una expresión cultural en mercancía cultural, no es simple. Su desarrollo se va formando según la expresión de la que se hable y el nivel de perfeccionamiento que haya logrado el capitalismo en el momento. Lo hecho en este capítulo trata de recoger, exponer y utilizar las generalidades de un tema vasto, para dirigir el análisis hacia lo específico: la música. La música como expresión cultural, no ha escapado a la transformación mediante la lógica capitalista. Lo que quiere decir, que en su producción es víctima de la voluntad de un sector social dominante.

**Capítulo 3**  
***Salsa***



### 3.1.- Introducción

El nacimiento de la expresión musical salsa se dio dentro de los márgenes de una coyuntura específica. En primer lugar se encuentra la evolución histórica del capitalismo en los Estados Unidos de América. En segundo plano está la migración de la población caribeña a la ciudad de Nueva York, que mantiene una estrecha relación con el primer factor. Finalmente, la historia de la fusión de expresiones musicales estadounidenses con las expresiones musicales cubanas; el éxito de la Revolución Cubana, el inicio del gobierno de castrista y el embargo económico impuesto por los Estados Unidos de América a Cuba, supusieron un quiebre absoluto en el desarrollo histórico de las expresiones musicales antillanas.

### 3.2.- El capitalismo estadounidense de posguerra

El país en donde se desenvolverían la migración y el barrio latino por un lado, y el desarrollo histórico musical de los antecedentes de la música *salsa* por otro, fue Estados Unidos de América; nación “receptora” de los contextos antes mencionados. No obstante, calcular la influencia estadounidense en la comunidad de migrantes caribeños y viceversa, es complejo, porque no es algo mensurable, y el punto de vista puede variar según el período en donde se encuentre el proceso; tanto del capitalismo como de la música.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos de América salió como la nación hegemónica en todos los ámbitos, económico, político y militar. No había otra nación a nivel mundo que rivalizara con el poder que dicha nación alcanzó en ese período; la época de crisis había quedado completamente atrás, ahora la consigna autoproclamada era el ejemplo de la nación libre -en todos los aspectos- que lideraba al conjunto del llamado mundo libre, en contra del mundo comunista -visto como amenaza para la libertad-. Willi Paul Adams indica que:

“Una de las consecuencias más importantes de la segunda guerra mundial fue la conversión de los Estados Unidos de una gran potencia en la gran potencia. En tanto que los resultantes participantes habían quedado devastados y agitados por el conflicto, los Estados Unidos sufrieron pérdidas insignificantes. La guerra, además había llevado la opulencia a América y en 1945 los Estados Unidos concentraban las tres cuartas partes del capital invertido en el mundo y las dos terceras partes de su capacidad industrial. El pueblo americano era más rico y estaba mejor alimentado que cualquiera de los pueblos europeos: en tanto que ninguno de ellos superaba los 800 dólares de renta per cápita, en los Estados Unidos se habían alcanzado prácticamente los 1.500 dólares. Y, al mismo tiempo, América era la más poderosa potencia militar del mundo.”<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Willi Paul Adams, *Los Estados Unidos de América*, p.350.

El sistema capitalista estadounidense de posguerra era algo novedoso y se localizaba en un ambiente que le presentaba diversas ventajas. En primer lugar, había corregido aquellos errores del pasado que tanta hambre y carencia causaron, de ahora en adelante las dosis de keynesianismo y neoliberalismo se turnarían según la conveniencia del gobierno en turno. Segundo: el avance tecnológico alcanzado al momento era por mucho, más eficaz en su aplicación a los medios producción que cualquier otro que le precediera.

Es preciso ahondar en esto último, debido a que es parte de la coyuntura -junto con la migración y la fusión musical-. Lo que ocurría era un desplazamiento del viejo modelo del sistema capitalista por uno renovado y potencializado, que poco tiempo después se reforzaría en grande con la teoría político-económica neoliberal. Este adelanto técnico de la ciencia -mencionado en el segundo capítulo- se manifestaba en una evolución sin parangón, de la que se derivó por entero la producción masiva o en serie. Como lo expone Ángel Quintero Rivera:

“Desplazado el capitalismo inglés [...] y derrotada en la guerra la alternativa alemana [...], la hegemonía económica norteamericana presentaba una faz distinta que abría camino a un generalizado optimismo popular. Se trataba de un capitalismo desarrollado -al menos al nivel de sus mitos constitutivos- “desde abajo”; no por una aristocracia, sino por capitales (ciudadanos comunes) construidos a través del raciocinio (del cálculo acertado) y del esfuerzo. Las historias del “*self-made*” y del tránsito “*from rag to riches*”, abundan en el imaginario de aquel nuevo capitalismo triunfante, imaginario cimentado en la idea de la movilidad social, siempre ascendente, identificada como “progresar”. Se trataba, además, de una economía dinamizada, como dicen los economistas, por el lado de la demanda: por la masificación del consumo. Una expansión del consumo, según la economía keynesiana que predominaba en los Estados Unidos entonces, estimularía el desarrollo de la producción para satisfacer con ofertas la ampliación de la demanda, desencadenando un “ininterrumpido” crecimiento económico. Los inicios de los cincuenta representaron los años más gloriosos de este tipo de capitalismo, denominado *fordista* en honor a uno de los más grandes empresarios norteamericanos de comienzos de siglo: Henry Ford, el popularizador del automóvil, ícono de la movilidad individual, enser que se convertía en símbolo de esa sociedad.”<sup>45</sup>

Una situación a destacar es el desvío del concepto “popular” y su sustitución por el de popularidad: “*el fordismo se insertó en, a la vez que simultáneamente estimuló y fortaleció, una cultura “popular” no porque fuera producida desde el pueblo, sino, principalmente, por ser consumida popularmente, es decir, apropiada a través del consumo.*”<sup>46</sup>

Esta trasposición fue presentada en el primer capítulo, se incluye ahora para dar sentido a un vínculo específico entre capitalismo y música popular. Por último, la relación más amplia y significativa que es la existente entre la expresión musical popular, en este caso la *salsa*, y el aparato

---

<sup>45</sup> Ángel G. Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*, pp.131 y 132.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.138.

empresarial capitalista representado por la industria cultural de la música o casa discográfica, es tratada en el último apartado de este capítulo.

Lo que interesa en este tercer capítulo acerca de la evolución del capitalismo, es resaltar algunas conexiones existentes entre dicho desarrollo y el propio de la música popular caribeña. Primeramente se trata de discernir la identidad del capitalismo estadounidense de posguerra respecto a otros. Pero haciendo énfasis en las circunstancias sociales en los Estados Unidos de América que a su vez dieron identidad misma a la sociedad caribeña en Nueva York, y por extensión a la música que producía. El proceso de desarrollo capitalista no es independiente del aspecto social.

Al empezar la década de 1960, en los espacios políticos y sociales hay movimiento. Cabe destacar la guerra de Vietnam, la subversión de la población afroamericana, incluyendo el *Black Power* y las *Black Panthers*; el movimiento *hippie* y el pacifista, la influencia creciente en la convocatoria social de personajes como Martin Luther King, Malcom X e, incluso Cesar Chávez y Harvey Milk; el fenómeno musical e industrial de las bandas de rock venidas de Inglaterra: *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Who*, entre otras y las estadounidenses: *The Doors*, *Jimmy Hendrix*, *Janis Joplin*, etcétera. El contraste socio-político entre las décadas de 1950 y 1960 es amplio:

“La década de 1960 se caracterizó por su marcado contraste con la década anterior. Aun cuando se mantuvo la prosperidad general de la época Eisenhower, la voluntad de cambio de Kennedy y Johnson alentó la crítica y el análisis de los males de la sociedad americana. Los intentos de introducir mejoras reales en las relaciones interraciales y el bienestar social no hicieron más que intensificar el clamor de la rebelión ideológica. Pero la creciente vehemencia de los movimientos a favor de los derechos civiles y la posterior aparición de los grupos antibélicos y estudiantiles produjeron también una reacción conservadora y la división del país; para definir la sociedad americana de la década de 1960 habría que recurrir a los adjetivos “turbulenta” y “violenta” en lugar de “pacífica” y homogeneizada.”<sup>47</sup>

El “levantamiento” de sectores subyugados al sistema fue tal que no se limitó a la sociedad afroamericana o “latina” en su caso. Las mujeres, los reos y los nativos norteamericanos, realizaron movimientos verdaderamente inesperados por los sectores hegemónicos.<sup>48</sup> En un ambiente tan agitado, jóvenes caribeños -emigrados o hijos de emigrados- comenzaban a configurar en El Barrio lo que sería su grito máximo de identidad: la *salsa*. La década de 1960 representaría el espacio de tiempo en donde llegaría a un estado culminante el movimiento musical caribeño en Nueva York -principalmente puertorriqueño-. Y finalmente, se consolidaría El Barrio (*Spanish Harlem*) después de un largo proceso de migración.

---

<sup>47</sup> Paul Adams, *Op. cit.*, pp.389 y 390.

<sup>48</sup> Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, pp.375-400. El autor les llama “sorpresas”.

### 3.3.- Migración y Barrio

La segunda mitad de la década de 1940 supone un cambio a considerable en el movimiento de la población puertorriqueña, gracias a las medidas gubernamentales. A partir de la implantación de un exhaustivo plan de control de población, que implicaba la regularización de la natalidad y la migración forzada, el gobierno puertorriqueño pretendía llevar la industrialización y la urbanización a la nación boricua. Se partía de que el territorio se encontraba sobrepoblado, y como es una isla muy pequeña, lo lógico era que si se reducía la tasa de población, subiría la calidad de vida de los puertorriqueños. Se privilegió la migración con destino a los Estados Unidos de América y fue entonces que:

“El estado,[...] empleó tres medios para promover y controlar la emigración: multiplicar el tráfico aéreo hacia Estados Unidos y abaratar el costo de los pasajes, diseminar avisos sobre oportunidades de empleo ofrecidas fuera de la isla, y fijar estándares mínimos en relación con el trato que deberían recibir ciertos trabajadores contratados[...]<sup>49</sup>”

La migración fue un hecho planeado en su totalidad y formaba parte de un proyecto de desarrollo que iba de la mano con algunas empresas. La respuesta del pueblo puertorriqueño fue abrumadora, mientras en los años anteriores a la década de 1940 el traslado de gente fuera de Puerto Rico fue mínimo, después del plan de migración las cifras se dispararon:

“El promedio anual de emigración [...] había sido sólo de 1800 entre 1930 y 1940, y de 4600 entre 1941 y 1945. Estos números se elevaron en épocas subsiguientes hasta alcanzar un promedio de 31000 personas en 1946-1950 y 45000 en 1951-1960. El punto más alto de la curva ocurrió en 1953; en este año, no menos de 75000 puertorriqueños abandonaron su patria. Semejante torrente de humanidad boricua sólo vino a reducirse en la década siguiente (1960-1970), cuando emigraron, en promedio, sólo 16500 personas [...]<sup>50</sup>”

Las consecuencias de tremendo desplazamiento fueron muchas, tanto para los que se fueron -que eligieron Nueva York como destino principal-, como para los que se quedaron -cuyas especificidades quedan fuera de los límites de este estudio-. La vida para los migrantes puertorriqueños llegados a los Estados Unidos de América fue muy difícil, los trabajos rara vez era lo que se había prometido, se ganaba a penas suficiente para subsistir y ni hablar de las condiciones de vivienda. A estos problemas se suman las dificultades de la lengua, el bajo acceso a la educación y al sistema de salud, en conjunto con la arraigada discriminación de la sociedad estadounidense de la época.

---

<sup>49</sup> Francisco A. Scarano, *Puerto Rico: cinco siglos de historia*, p.862.

<sup>50</sup> *Ibid.*

“Gran parte de ellos -los puertorriqueños emigrados a Estados Unidos- fueron engañados: unos nunca llegaron a donde se les prometió, y muchos vivieron en granjas y campamentos en condiciones infrahumanas. La riqueza producida por los trabajadores en el extranjero representó una ganancia neta y contribuyó al bienestar de los que vivían en el país receptor; por otra parte, los obreros migrantes ocupaban la escala más baja de la estructura socio-ocupacional de Estados Unidos. Hacia 1974, según el censo de la potencia del norte, los puertorriqueños formaban el grupo de más exigüos ingresos, con 36.6% por debajo de la pobreza. El promedio en educación fue de 8 1/2 grados en 1970, y 1 de cada 25 recibía el diploma de escuela superior. La incidencia de enfermedades mentales era extraordinariamente alta, por las tensiones propias del desarraigo y el reajuste a una nueva vida. En la comunidad puertorriqueña se registraron muchos casos de adicción, criminalidad y delincuencia, como producto probable de las situaciones insostenibles y las condiciones de vida atroces. Los puertorriqueños vivían en los lugares más pobres y tenían los peores trabajos, sueldos y tratos (discriminación y racismo).”<sup>51</sup>

La migración obligada por parte del gobierno de Puerto Rico y que terminó en los Estados Unidos de América fue a reforzar, y en muchos casos a engendrar núcleos de pobreza y marginación, en este caso *Harlem*, *Bronx*, y el *Lower East Side of Manhattan*. La cantidad de migrantes cubanos y puertorriqueños en Nueva York antes de 1940, a la primera mitad de la década de 1950 aumentó considerablemente. Ahora no sólo estaba el *Harlem* “Negro” sino también el *Spanish Harlem*, que pocos años después sería llamado conscientemente “El Barrio”.

Dentro del gran número de personas que llegaron al barrio latino de Nueva York, se encontraban músicos y, desde luego, aquellas que tendrían hijos que se dedicarían a la música. Entre los primeros migrantes a principios del siglo XX, se encuentran Mario Bauza, Machito, y Alberto Socarras; después, en los veinte años que van de 1920 a 1940, músicos de la talla de Noro Morales, Rafael Hernández y Juan Tizol se habían trasladado a los Estados Unidos de América. Todo ellos hallaban irremediamente su lugar en el Barrio, que para ese entonces apenas se estaba configurando. Sería precisamente desde la década de 1950 cuando la noción de Barrio arraigue profundamente.

En esos mismos años (1920-1940) también arribaron las familias de varios músicos; en el barrio la música se encontraba en cualquier lugar:

“Negros, mulatos y mestizos pobres, muchos de ellos trabajadores agrícolas, o campesinos rasos (jibaritos) terminaron como obreros en fábricas norteamericanas. Otros inmigrantes, o sus hijos, fueron al ejército, incluidos los músicos (Daniel Santos, Tito Puente, Héctor Rivera, Ray Barretto, Willie Rosario, Nacho Sanabria...) [...] Los ritmos latinos convivían en el barrio y circulaban por el Bronx donde vivían muchos de los

---

<sup>51</sup> López De Jesús, *Op. cit.*, pp.116 y 117. Los guiones son míos.

músicos. Tanto los que se oían en el acetato como los que se interpretaban en vivo o los que se producían y se bailaban en diferentes lugares del Spanish Harlem y el South Bronx.”<sup>52</sup>

La pobreza, la delincuencia y en general todas las dificultades de un espacio marginal, fueron vividas por muchos músicos que ahí se criaron. Es destacable que la mayoría de la producción musical antillana en los Estados Unidos de América de la época no exprese la realidad bajo la que se encuentran los caribeños en Nueva York; esto viene a cambiar radicalmente con la *salsa*, que desde sus inicios llama la atención sobre la miseria del pueblo ahí residente. La vida de una persona que se encuentra lejos de su hogar, que se siente timada por aquellos que le prometieron una mejor calidad de vida, que se sabe rechazada por la sociedad que apenas la acoge y que no tiene muchas opciones para salir de las carencias se torna insoportable.

“*La vida diaria se estructuraba sobre las privaciones económicas, la segregación y el racismo, pero también por el desgarramiento del inmigrante y la nostalgia de su tierra.*”<sup>53</sup> La vida cotidiana presenta lo que serían las principales temáticas de la *salsa* especialmente antes del monopolio Fania: una idealización de su tierra -pocas veces nativa porque comúnmente no la habían siquiera visitado-, el sentimiento de querer salir adelante bajo cualquiera de las circunstancias difíciles que se viven en El Barrio y, por supuesto, la misma vida diaria, representada primariamente por el chisme y la delincuencia -caracterizada por “el guapo”, personaje del imaginario social del Barrio-.

Además de las letras, a nivel musical también ocurren cambios, la *salsa* resulta áspera y agresiva, completamente distinta a expresiones musicales anteriores; se evita entrar en el debate, ya que éste no es un trabajo de musicología. Simplemente sirva de referencia que, de manera general, El Barrio latino en Nueva York brindó las bases líricas y musicales que posteriormente la *salsa* utilizaría sobradamente. Es básico repasar el proceso del segundo contexto que forma la coyuntura: la migración masiva y forzada de puertorriqueños determinó el fortalecimiento de El Barrio latino, a su vez, las terribles condiciones de vida diaria dentro de esa comunidad -que muchos músicos padecieron-, dieron los elementos necesarios que la *salsa* utilizaría poco después.

### **3.4.- Fusión musical**

La evolución histórica del *jazz latino* concierne a este estudio únicamente en tanto antecedente musical e histórico de la *salsa*, porque es resultado de la migración de músicos caribeños hacia los Estados Unidos de América que dio origen al Barrio latino; mientras que la *salsa* surge cuando El Barrio ya estaba conformado. Antes de recorrer brevemente sus acontecimientos, cabe decir que es una historia de fusiones; es necesario tener presente esta concepción, ya que se hace presente de

---

<sup>52</sup> Alejandro Ulloa, *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*, pp.110 y 125.

<sup>53</sup> *Ibid.*

manera continua y finalmente desemboca en una expresión musical de fusión por excelencia: la *salsa*.

La convergencia musical que ocurre en el nacimiento de la *salsa*, proviene de tres canales específicos, a saber:

“La salsa [...] está hecha de tres tradiciones musicales de gran ascendencia popular y con fuertes raíces africanas: la afrocubana (son, danzón, guajira, guaracha, mambo, chachachá, bolero y guaguancó...); la puertorriqueña (danza, bomba, plena, seis, aguinaldos...); y la afroamericana (jazz, blues, soul, rhythm and blues).”<sup>54</sup>

A decir de José Arteaga, la conexión entre las dos primeras expresiones musicales y la última, parece evidente:

“Como es sabido, desde los terribles tiempos de la esclavitud, se empezó a gestar una música en el Caribe. Esa música, dedicada en su momento a fortalecer el espíritu mediante cantos a los dioses, acabó convertida en *son cubano, bomba puertorriqueña o merengue dominicano*. Y esa misma música original, pero esta vez en Norteamérica, acabó también convertida en *spirituals, blues y be-bop*. Idéntica raíz, similar desarrollo y diferente producto. Por eso la fusión es natural, el entendimiento del otro es lógico y la negritud sigue allí imperturbable.”<sup>55</sup>

La historia de las expresiones musicales caribeñas en los Estados Unidos de América se ha desarrollado notoriamente en la ciudad de Nueva York. Fue ahí en donde los músicos puertorriqueños y cubanos han laborado en demasía desde principios del siglo XX. No es casualidad que la historia del *jazz latino* y la *salsa* se hayan dado en ese espacio. Como se dijo, antes de los años de 1950 ya había migración, eso incluye a los músicos emigrados que comenzaron a laborar en las bandas estadounidenses del momento, desde Cab Calloway hasta el mismísimo Duke Ellington.

Mario Bauzá juega un papel muy importante en lo que se refiere al desarrollo histórico de música caribeña con vinculación al desarrollo histórico de la música afroamericana -llamada así para distinguirla de la afroantillana, que para los fines de este estudio es prácticamente de Cuba y Puerto Rico-. A Mario Bauzá se le considera el creador del *jazz latino* -se evita la discusión en torno al nombre del género-, y no es poca cosa, claro que distintos músicos ya habían trabajado sobre bases similares, sin embargo Bauzá resalta por completar esa unión a través de los Afrocubans de Machito.

Hacia la segunda mitad de 1940 surge el denominado *cubop* de la mano de Dizzy Gillespie y Chano Pozo; quienes juntaron música cubana con el *bebop* -de ahí *cubop*-. Si la música de Bauzá y

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>55</sup> José Arteaga, *Oye como va... El mundo del jazz latino*, pp.20 y 21.

Machito inicio tímidamente la mezcla, Stan Kenton y Chico O Farrill lo llevaron a otro nivel. Posteriormente durante los años de 1950, en plena euforia por el *mambo* y el *chachachá*, Tito Puente y Tito Rodríguez fueron los representantes básicos, tanto con los ritmos de moda como para combinarlos con *jazz*. A finales de la década, con el surgimiento del llamado *cool jazz*, las variaciones se dieron inicialmente en torno a las figuras de Cal Tjader y George Shearing.

A la par de estos dos últimos músicos, se localiza la labor de Charlie Palmieri a la cabeza de las *descargas* del sello Alegre y Cesta; que revaloran las *descargas* o *jam sessions* ejecutadas por Israel Lopez “Cachao” para el sello Panart tiempo atrás.

“Así se mantuvo el *jazz latino* hasta finales de los sesenta, cuando apareció una renovación total en el ambiente musical y en la sociedad. La pauta la marcó el *hard-bop* en el *jazz*, pero el *jazz latino* tuvo más posibilidades de enriquecerse. Ese estilo se conoció como *latin soul* y tocó todas las expresiones alternativas que flotaban en las calles: el *boogaloo*, el *soul*, el *rock latino* y la *música chicana*. Es decir, todo lo que estaba *in the Groove*, en la onda. [...] Era tiempo de barrio, de pandillas, de reivindicación, de enfrentamiento, de agresividad, de no quedarse callado.”<sup>56</sup>

Es aquí en donde se diversifica el árbol musical. El estudio se aleja del *jazz latino* y se adentra en las expresiones musicales tildadas de “híbridas”, en referencia única su gruesa mezcla de elementos estadounidenses y caribeños: *boogaloo*, *jala jala*, *shing a ling*, *pata pata*, *mazucamba*, entre otros. Estas expresiones surgen en el primer lustro de la década de 1960, y tienen su motivo en la búsqueda de los músicos por algo novedoso a partir de la llegada de Fidel Castro al gobierno cubano, y la implantación del bloqueo por parte de los Estados Unidos de América. Esta separación separó a la isla como a Nueva York de su constante comunicación sonora, y desde ese punto en adelante el desarrollo histórico de la música sería diferente.

Paralelamente, se daba el apogeo de los conjuntos denominados *charangas*, que interpretaban *pachangas*. Y es a través de estos grupos que se dio el antecedente directo de lo que sería la formación orquestal de la *salsa*. De estos hay que resaltar los siguientes: la Charanga Moderna de Ray Barretto (1961), Nuevo Ritmo de Mongo Santamaría (1962), Orquesta Broadway de los Hermanos Zervigón (1962) y el Conjunto Cachana de Joe Quijano (1960). Las *charangas* al igual que las músicas “híbridas” sirvieron de plataforma de experimentación musical, y es en ese caldo de influencias en donde surgen los elementos constitutivos de la *salsa*.

Sobre este período Nicolás Ramos Gandía dice que:

“Las charangas y el movimiento de la *pachanga* comenzaron a perder vigencia en 1965 y de ahí hasta 1968 se cocinaría el caldo de la coyuntura histórico-musical-social que abriría el camino para el surgimiento de

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp.53.



la salsa en Nueva York [...] los *big bands latinos* ya no eran rentables y evocaban una fastuosidad incompatible con las condiciones económicas y marginales del barrio.”<sup>57</sup>

Esta última fase que antecede a la *salsa*, a través de la experimentación, la búsqueda de la novedad y la fusión en distintos niveles musicales -melódicos, rítmicos, armónicos, orquestales y líricos- entre las tres influencias base de la expresión musical *salsa*; coloca todas las piezas necesarias para que se desarrolle dicha música en El Barrio. La fastuosidad ha quedado atrás, ahora está el barrio y éste es rudo, distinto y áspero, como la música que sale de él.

En la *salsa* no sólo confluyen las músicas caribeñas, en especial la cubana y la puertorriqueña, también están las músicas afroamericanas, pero para las intenciones que se trazan en este trabajo -a la vez que se consideran más influyentes en el género-, se remarcen las primeras, mientras que las segundas se disponen en relación a la historia en común con los orígenes de la música *salsa*.

### **3.5.- Convergencia**

Las tres líneas históricas que convergen y dan sentido a la expresión musical popular *salsa*, lo hacen sin un límite cronológico delimitado; a pesar de ello, la coyuntura cobra mayor vigor entre 1964-1982. No obstante, es prudente exponer la convergencia con mayor detalle, con la finalidad de ensamblar la totalidad de los acontecimientos. La década de 1950 o los años en que el capitalismo estadounidense de posguerra -o fordista- sumergió a la sociedad blanca de dicha nación en la abundancia, también fueron los años de popularidad del *mambo* y el *chachachá*, como de la prolongación del tiempo de la fastuosidad de las *big bands* en el *jazz*.

Igualmente fueron los dos lustros en que la migración puertorriqueña aumentó desmesuradamente, generando un crecimiento descomunal de la población caribeña en los Estados Unidos de América, y creando-expandiendo El Barrio latino de Nueva York. La terrible situación laboral y social a la que fueron sometidos los migrantes sería tanto la semilla de los movimientos sociales de los años sesenta, como también el ajuar temático que usaría la *salsa* -a finales de 1960 y de 1970 en adelante-.

Durante la década de 1960, el estado general de la sociedad se podría definir con tres palabras: movimiento, subversión y organización. Los habitantes de El Barrio no fueron la excepción, tómese de ejemplo los *Young Lords*. A nivel musical, declinan las *big bands*, porque representaban el lujo de tiempo pasado, incompatible con la rebelión y la violencia social que se vivía. Eduardo Davidson inventa la última expresión musical que exportará Cuba, antes de que la exitosa Revolución

---

<sup>57</sup> Nicolás Ramos Gandía, *Historia de la salsa. Desde las raíces hasta 1973*, p.10.

Cubana se asiente en el poder: la *pachanga*; cuya base orquestal se fundamenta en las *charangas*, conjuntos muy populares en Nueva York entre 1960 y 1965.

### 3.6.- La *salsa*: música popular

Antes de continuar, se tiene que acentuar el carácter popular de la música *salsa*. El nacimiento de esta expresión musical presenta todos los rasgos para poder definirla como tal. Como música, tuvo su origen en las calles y en la pobreza. Este es el primer indicador, no es generada por los sectores hegemónicos de la sociedad, todo lo contrario; la música del sector hegemónico y la música popular que han alcanzado la popularidad, declinan ante la incipiente expresión musical a finales de los sesenta y principios de los setenta. Como lo señala Cesar Miguel Rondón:

“La música producida en la década de los cincuenta estuvo determinada básicamente por su espectacularidad [...] esta tónica desapareció en los sesenta, cuando las grandes orquestas cayeron en decadencia y el inmenso cabaré que representaba La Habana fue cerrado a todo tipo de público. Ahora surgían orquestas modestas, llenas de músicos jóvenes carentes de cualquier estudio y experiencia. El lujo y la ostentación se desvanecieron por completo y en su lugar se instalaron la violencia y lo agrio de determinado tipo de vida: el de barrio marginal. En efecto, la calidad musical decayó, ya no existía la vigorosa sonoridad de la década anterior. Sin embargo, había mucha mayor autenticidad en lo que se cantaba [...] la vida en esa parte de la ciudad no era plácida, y la música que ahí se producía tampoco. Cantar el meloso chachachá cubano, por tanto, tenía poco sentido; la música de ninguna manera podía seguir siendo ‘delicada, fina y elegante.’<sup>58</sup>

La apropiación desigual del capital económico y cultural se refleja ampliamente en los antecedentes musicales híbridos de la *salsa -shing a ling, boogaloo-*; y en el hecho mismo de que sea en las calles de El Barrio en donde se origine. Las condiciones propias de las que surge la expresión musical *salsa* -como se ha reiterado- son marginalidad, escasez, delincuencia, etcétera. Es cierto, también que no surgió aislada, eso negaría la hipótesis de circularidad cultural que se expuso en el primer capítulo; tuvo que apropiarse de elementos propios de los sectores “cultos” o hegemónicos.

Es por ello que comparte una estrecha historia con el *jazz*, que si bien no es del sector dominante, si lo es del institucionalmente académico o “culto” y, por lo mismo, se levanta como símbolo de identidad ante la “agresión” de otras músicas extranjeras:

“La salsa nació en los barrios latinos de Nueva York. Ahí los jóvenes, que vivían al vaivén de la cultura popular -en el sentido de popularidad- internacional, oyendo música rock, recibiendo todos los valores que difunde la publicidad norteamericana, moviéndose con desespero entre la autenticidad y el desarraigo, comenzaron a utilizar la salsa como la única manifestación capaz de cantar sus vivencias cotidianas. Ese

---

<sup>58</sup> César Miguel Rondón, *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, p.49.

barrio, incrustado en el centro de la capital cultural de nuestro tiempo, funciona como un mundo cerrado, un mundo que se reviste de claves y modos propios que de alguna manera son enfrentados a toda la avalancha que viene del mundo exterior.”<sup>59</sup>

El hecho de que la *salsa* le dio identidad a la comunidad caribeña -en términos de amplitud “latina”- que vivía en los Estados Unidos de América, es innegable. Es la causa de que la música *salsa* se cante en español y no en inglés; por ejemplo, Willie Colón que se expresa mucho mejor en inglés que en español, prefiere componer y cantar en esta segunda lengua que en la primera<sup>60</sup>, y como él la mayoría de los artistas del género.<sup>61</sup> Igualmente, la *salsa* en su comienzo, presentaba la idea de una “resistencia cultural” a aceptar patrones ajenos y externos, una expresión antagónica completamente al *rock*.<sup>62</sup>

Finalmente, el nacimiento “callejero” de la *salsa* la inscribe en alguna medida en los matices populares; “[...] mientras las elites burguesas suelen recluirse en la privacidad de sus cómodas viviendas, sean casas, fincas, apartamentos u oficinas... Los sectores populares invaden el espacio público de una manera extrovertida y ruidosa, cuando se trata de la fiesta, el carnaval, o la protesta [...]”<sup>63</sup> Al mismo tiempo que la define líricamente, ya que “[...] la *salsa* como producto de la callejería musical nació en ese ambiente de discriminación, racismo, marginalidad, desarraigo, nostalgia por la isla, hablas populares, oralidades callejeras, hibridación lingüística y musical, conflictos interétnicos, identidades ambiguas [...]”<sup>64</sup>

La *salsa* entonces se puede definir y comprender como una expresión musical de carácter popular en principio. Al ingresar en la industria cultural sufrió cambios en todos los niveles musicales conocidos -composición, arreglo, interpretación-; sin embargo las transformaciones de esta índole deben ser retiradas del cuerpo de este estudio, debido a que pertenecen al campo de otras disciplinas. Lo que compete, es lo que a nivel institucional u organizacional ocurre bajo el manto ideológico capitalista que afecta la expresión musical, quitándole su naturaleza popular y convirtiéndola en una mercancía cultural: la intervención del editor.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.45. Los guiones son míos.

<sup>60</sup> López De Jesús, *Op. cit.*, p.120.

<sup>61</sup> Según Quintero Rivera: un genero es “[...] un grupo de características que conforman un tipo de estructura general de la composición”, en Quintero Rivera, *Op. cit.*, p.313. En este trabajo se comparte su punto de vista.

<sup>62</sup> Esta es la premisa de la que parte el artículo de Ángel G. Quintero Rivera, *Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y al tiempo*, 20pp.

<sup>63</sup> Ulloa, *Op. cit.*, p.141.

<sup>64</sup> Ulloa, *Op. cit.*, p.143.

### 3.7.- Fania

El año de 1964 es en donde comienza la historia oficial del sello discográfico que se relacionaría directamente con la música *salsa*, la historia de su comienzo es la siguiente:

“El año de 1964 es un punto de inflexión en la historia de la música popular y para los latinos en Nueva York; la decadencia irreversible de la *pachanga* y con ella las charangas; los *big bands latinos* son vistos como dinosaurios musicales; el Palladium fue herido de muerte cuando le suspendieron la licencia para vender licores y dos años más tarde cierra sus puertas; Johnny Pacheco abandonó la disquera Alegre y el formato de las *charangas* para formar un conjunto de *son* y emprender la monumental tarea de fundar un sello discográfico en la ciudad. Pacheco se asocio con su abogado Jerry Masucci y fundaron la Fania que, con el pasar de los años, se convertiría en la compañía de discos por excelencia en la salsa. El primer disco que publicó el sello fue Johnny Pacheco y su nuevo tumbao, [...] el nombre de la disquera surgió del viejo son cubano de Reinaldo Bolaño titulado Fania, el cual era uno de los cortes incluidos en dicho disco.”<sup>65</sup>

En palabras propias del flautista dominicano Johnny Pacheco, miembro fundador de la Fania, el inicio de la compañía fue el siguiente:

“Aunque tenía poco, pensé en formar una compañía que respetara el derecho de los artistas y les pagara lo que era suyo y entonces, con Jerry Masucci, que era mi abogado, buscamos 2.500 dólares prestados para grabar un disco de Pacheco y su Charanga que se llamó *Cañonazo*, donde había un número cubano titulado “Fania Funche”, de Rolando Bolaños. Y de ahí sacamos el nombre de la compañía que fundamos entre los dos, porque esa palabra no es sólo pegajosa para los latinos, sino también para los americanos y nosotros queríamos llegar a todos los mercados [...] los primeros discos los distribuíamos en mi carro, un Mercedes viejo que parecía que iba a despegar. Estuvimos tres años haciendo las entregas, y el dinero que entraba lo repartíamos en cooperativa o lo íbamos reinvertiendo en la compañía.”<sup>66</sup>

Las contrataciones de la Fania fueron poco a poco aumentando e incluyendo diversos músicos reconocidos: Larry Harlow (1965), Bobby Valentín (1966), Ismael Miranda -como parte de la orquesta Harlow-, Ray Barretto, Willie Colón y Hector Lavoe (1967), Roberto Roena y el Apollo Sound (1969) y Richie Ray con Bobby Cruz (1970). Ya en 1968, la disquera se encontraba en posición de realizar un evento en el que reuniera a todas sus estrellas, el Concierto en el *Red Gardner* siguió las pautas de las *descargas* que anteriormente habían realizado las casas discográficas Alegre, Tico y Cesta. Se siguió un patrón más *jazzístico* y de improvisación, es decir, en cuanto a términos de ventas se refiere no fue “popular”, pero sí un éxito musical.

---

<sup>65</sup> Ramos Gandía, *Op. cit.*, p.19.

<sup>66</sup> Leonardo Padura Fuentes, *Johnny Pacheco: del nuevo tumbao al tumbao añejo. Crónica mayor de la salsa*, p.213.

Ya en 1971 la banda era bien conocida con el nombre de Fania All-Stars, es entonces que se da el concierto en el salón Cheetah, del que se desprende la película *Nuestra Cosa Latina* y cuatro discos de la presentación. Dicha filmación representó un “documental” de la música *salsa* ya que, no sólo aparecía el concierto mismo, sino que se iba narrando los orígenes de los músicos que estaban interpretando y de la música misma que estaban ejecutando; El Barrio era la noción básica de la música que estaba surgiendo. Además, este es el principio de la intervención directa y poderosa de la industria cultural en la expresión musical, el llamado “boom” de la *salsa*.<sup>67</sup>

En 1973 el gran concierto en el *Yankee Stadium*, que tan rigurosamente fue planeado, y que contó con teloneros de la envergadura de Mongo Santamaría, la Típica 73 y el Gran Combo, tuvo que ser cancelado incluso antes de que terminara la primera canción *congo bongo*, debido a que la multitud desenfadada invadió el campo. En la producción posterior se vendió un disco del citado concierto, aunque resultan ser grabaciones de la banda en un concierto que dieron en el coliseo Roberto Clemente de San Juan en Puerto Rico. Sea suficiente decir del engaño empresarial que fue con el único motivo de obtener ganancias.

Es en este punto que la industria detrás de la banda emprende su conquista del mundo estadounidense. Primero en 1974 con el álbum titulado *Latin, Soul Rock* que pretendía convencer al público estadounidense -al igual que la película *Salsa*- que la música interpretada por la banda era propia de su nación. De este punto en adelante, la producción discográfica de la Fania All-Stars no sería nada más que una simple y llana cadena de intentos que fracasarían tanto en el mercado de los Estados Unidos de América como en el caribeño. Este proceso se puede resumir diciendo que en dos años la Fania All-Stars pasó de manifestar las profundas raíces caribeñas, a ser un volantín perdido en el mundo de la música estadounidense.<sup>68</sup>

La declaración de Roberto Roena -bongosero de la Fania All-Stars- a Cesar Miguel Rondón sobre la creación del disco *Delicate and Jumpy* (1976), bien puede ser extendida a los demás álbumes de la banda. Y también representar la producción de música *salsa* posterior a 1971:

“A nosotros [se refería a los seis músicos de la sección de ritmo] nos reunieron en Nueva York para grabar todo eso. Después la cinta se la llevaron y fue cuando le agregaron todo lo demás, la batería americana, la guitarra eléctrica y todos los metales...A ninguno de nosotros nos gusto lo que estábamos grabando, pero que más íbamos a hacer, tú sabes ellos son los que mandan... inclusive en esas mismas sesiones mientras grabábamos esa porquería, nosotros nos pusimos a descargar y ahí si que soltamos algo bien gordo y bien bueno, heavy...No sé, Jerry dijo que a lo mejor eso lo sacaban en disco, ojalá...Pero lo que sacaron sí que es bien malo, a mi me parece que es música de supermercados, o sea, de esa que ponen mientras las amas de

---

<sup>67</sup> Miguel Rondón, *Op. cit.*, pp.85-89.

<sup>68</sup> Ramos Gandía, *Op. cit.*, p.26.

casa hacen la compra y que no sirve para nada porque ni las mismas señoras que compran le hacen caso... bien malo, bien, pero bien malo...”<sup>69</sup>

Desde luego, no se trata de generalizar, claro que hay buena música *salsa* posterior a 1971. Lo que se trata de evidenciar es el papel monopólico de la casa discográfica Fania posterior a esa fecha; y resaltar su intervención en el proceso creativo de los músicos que interpretaban la *salsa*. El caso de Roberto Roena no fue aislado, ni Ray Barretto o Tito Puente -que perteneció a la Fania después de que esta absorbiera al sello Tico- pudieron dedicarse completamente a trabajar la música que realmente querían hacer, mucho más cercana al *jazz* que al baile.

A manera de conclusión cabe la siguiente cita:

“Los criterios impuestos por la industria y el mercado, la lucha por acceder a ellos, la legitimidad lograda en los medios de comunicación, los conflictos por el reconocimiento a los derechos de autor y las apropiaciones de la música con diferentes propósitos, entre otros factores, nos permiten pensar que la producción musical no sólo se inserta en un tiempo/espacio determinado sino en un marco de relaciones de poder, en un campo de tensiones, conflictos de intereses, necesidades y negociaciones, donde hay que trazar significados, valores y hasta concepciones estéticas como parte del proceso creativo.”<sup>70</sup>

### **3.8.- Resumen**

Los tres contextos que dan razón a la expresión musical popular *salsa* son: 1.- El desarrollo del capitalismo estadounidense de posguerra, en el que se implica y desprende el avance tecnológico necesario para la industria cultural; y el ambiente social turbulento de la década de 1960, que se reflejaría en El Barrio latino de un forma particular. 2.- La migración puertorriqueña de la década de 1950 que funda y expande El Barrio latino. 3.- La fusión de las músicas populares caribeñas -especialmente cubanas- con las expresiones musicales norteamericanas -destacadamente el *jazz*- ; mezcla que comenzó a principios del siglo XX y daría el tronco musical que es el antecedente de la *salsa*.

El monopolio de la compañía disquera Fania representa, sobre todo a partir de 1971, un quiebre en la creación musical denominada *salsa*. A través de proyectos de expansión de mercado hubo una estandarización musical que convirtió la expresión en mercancía. El ejemplo base, es la agrupación más representativa del sello discográfico, la Fania All-Stars.

---

<sup>69</sup> Miguel Rondón, *Op. cit.*, p.136.

<sup>70</sup> Ulloa, *Op. cit.*, pp.127 y 128.

### **3.9.- Conclusiones**

El ejemplo de la música *salsa*, ilustra la intervención de la industria cultural a través del editor, en el desarrollo histórico de una expresión musical popular, convirtiéndola en mercancía. Es preciso identificar las partes del proceso en el que la expresión se transforma en mercancía y las implicaciones correspondientes, tanto de los conceptos como de los resultados. Si este capítulo ha brindado el ejemplo necesario para el análisis del proceso de transformación; el siguiente tratará sobre las partes distintivas que componen dicho proceso.

**Capítulo 4**  
**De expresión musical a mercancía**



#### **4.1.- Introducción**

El presente capítulo versa sobre los aspectos que dan coherencia al proceso de transformación acaecido en la música *sa/sa*. El paso de expresión-artístico-popular en mercancía. El mecanismo por el que dicha transformación logra articularse es la industria cultural, dirigida por el empresario cultural o editor. Los elementos con los que dispone el editor para ejercer su control sobre su mercancía o producto, son los otros aspectos que complementan la comprensión del proceso: los prototipos. Estos junto con la finalidad de la interpretación de una pieza musical, el lugar en donde se expone y los rasgos musicológicos; acercan a una mejor comprensión del proceso.

Sería imposible analizar la transformación únicamente observando uno de los matices. Cada aspecto contiene otros elementos de consideración. Por ejemplo, pareciera que el espacio no aporta mucho al tema, sin embargo, el área urbana o rural en donde se lleva a cabo, el sector social que va a presenciar el evento; ponen de relieve los mensajes y valores que contiene una expresión musical. Desafortunadamente los aspectos acerca de la formación y estilo musical, como se ha dicho anteriormente, no pueden ser tratados con propiedad porque pertenecen al área de la musicología.

#### **4.2.- Las concepciones sociales de la música antes del capitalismo**

El antecedente base del proceso de transformación sucedido en la música *sa/sa*, es el proceso mismo ocurrido a nivel más amplio en la música; y aunque los límites de este estudio deben quedar fijados dentro de la *sa/sa*, resulta preciso retomar el proceso de transformación de expresión cultural-popular a mercancía en términos más extensos. Por eso, primero se expone el proceso general ocurrido en la historia de la música y después se presentan las características específicas del proceso en la música *sa/sa*.

La aparición histórica del sistema capitalista dio inicio a su compleja vinculación con las expresiones musicales. La influencia del capitalismo en las artes fue mayor en tanto se fueron perfeccionando sus mecanismos. Durante la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos, la hegemonía del régimen del capital era absoluta, situación que se reflejó -de entre muchas otras cosas- en los procesos de transformación musicales; expresiones populares que declinaron en mercancía. La *sa/sa* corresponde a este espacio temporal y a este tipo de expresiones que mudaron de piel.

La evolución de la música con relación a la historia económico-política de la humanidad demuestra claramente que la interpretación musical no ha sido utilizada siempre como fuente de riqueza. La música, instrumento de comunicación y registro histórico de la actividad del hombre fue moldeada lentamente en todos sus ámbitos. Pasó de ser colectiva y ritual a individual y mercantil; de ser una manifestación significativa a ser un simple, pero muy remunerable, negocio.

Desde el nacimiento de las primeras comunidades humanas hasta finales del siglo XVI la obra artística-musical estaba unida a una función sagrada. Walter Benjamín advierte que *“Las obras de arte más antiguas surgieron [...] al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso.”*<sup>71</sup> Por ello, la primera red de difusión establecida por Jaques Attali es la red sacrificial,<sup>72</sup> en donde la música es parte de la vida cotidiana como porción de la religión y el ritual. En ese amplio margen temporal, la música se hallaba insertada en lo ceremonial, lo ideológico y lo comunitario; se encontraba completamente descentralizada del plano económico.

Las sociedades primitivas que desarrollaron las primeras expresiones musicales, consideraban a la música como actividad vinculada a sus creencias; por esta razón, se efectuaba de manera comunitaria, músicos, danzantes y observantes participaban de un mismo evento. Esto no quiere decir que toda la música estuviera conectada con la religión de alguna manera, pero sí como parte de una totalidad; la vida cotidiana, lo religioso, el trabajo, la fiesta y la convivencia en general.

Posteriormente en el continente europeo la música se vio dividida entre el juglar y la iglesia, siendo esta última la que dominaría en los sectores “cultos” o “estudiados”; y no se secularizaría hasta que *“[...] en el siglo XVIII, surgi-era- en Europa occidental una clase media pudiente, ociosa y culta, deseosa de tomar parte en [...] otras formas de arte más refinadas.”*<sup>73</sup> Los comerciantes, que pasaron de controlar la distribución y el cambio; a adueñarse de los medios de producción y el excedente del trabajo. Conformaron el sector social que no pertenecía a la realeza, y que lentamente se fue haciendo del poder político-económico y, por tanto, del poder cultural.

En el mundo precapitalista, el poder se justificaba en nociones simbólicas, la religión, la descendencia, la acumulación misma podía llegar a presuponer un puesto de poder. El prestigio y la distinción estaban unidos a esa visión del poder; el poder era fuente de riqueza. El cambio consiste en que, en el momento en que una clase social específica se adueñó de los medios de producción, a través del comercio; el poder dejó de basarse en cualidades simbólicas y comenzó a establecerse en el terreno de lo material, personas que realmente podían negar el acceso a todos los bienes, pues son su propiedad. *“El poder regía la riqueza, pero ahora es la riqueza la rige al poder.”*<sup>74</sup>

En el plano musical, el músico de corte o de iglesia dio paso al músico de contrato; cuyo trabajo se encontraba preferentemente requerido por la clase social emergente, que gradualmente fue dominante: los comerciantes. El juglar desapareció y se creó un sistema de especialización musical que tendría sus cimientos en el espectáculo. La música pasó al mundo de la compra-venta, y

---

<sup>71</sup> Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.49.

<sup>72</sup> Jacques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, pp.36-71. El autor define una red de difusión como un conjunto de canales que ponen en comunicación la fuente musical y a quienes la escuchan.

<sup>73</sup> Alfred Cobban, “Sobre la música”, en Alfred Cobban (Dir.), *El siglo XVIII. Europa en la época de la ilustración*, pp.468-469. El autor refiere principalmente a la música de conservatorio, que tiene compositor, director y escritura musical. La expresión musical europea concebida como “culta” y “clásica”. Los guiones son míos.

<sup>74</sup> Samir Amín, *Los desafíos de la mundialización*, p.112.

en poco, sería parte del dominio del capital. Es en este punto, que empezó un cambio profundo en la visión artística, pues los valores y significados que la expresión musical llevaba consigo se diluyeron lentamente y se le infundieron otros.

Entonces nace la red de representación<sup>75</sup> -porque el espectáculo es una forma de representar- que dominará hasta el avance industrial de finales del siglo XIX y mediados del XX; aunque no llegue a desaparecer completamente. La clase social adinerada que ejerce el poder económico y cultural, se interesa en el arte, incluyendo la música. El nivel de especialización alcanzado en este período dentro de la música fomentada por los nuevos magnates, fue asombroso. Por eso Alfred Cobban dice "*La música, que legítimamente puede incluirse entre los mayores logros del siglo XVIII, también puede inscribirse entre los entretenimientos del ocio de la aristocracia y la clase media.*"<sup>76</sup>

La representación a través del espectáculo establece algunos requisitos: se debe estar educado en música -arreglo, composición o ejecución-, tener un lugar adecuado donde presentarse y el conjunto -orquesta- debe ser, asimismo, profesional. Tales circunstancias únicamente pueden ser cumplidas si el músico tiene alguien que lo respalde económicamente; es aquí en donde el mecenas del arte se convierte en empresario musical, que inmediatamente jugará el papel de editor.

La red de la representación es la forma en que el sistema capitalista canaliza la labor artística del mundo musical. La reserva como propiedad de una minoría, se pide pagar la entrada al espectáculo y pagar derechos de autor. El valor del arte por sí mismo se sustituye por un valor de exhibición, con fines de lucro.<sup>77</sup> El espectáculo es el primero de una serie de herramientas que los empresarios utilizan para dar a conocer y mantener en un mercado creado sus productos.

Hay que destacar que los procesos evolutivos de la historia de la música europea fueron independientes de la música del Caribe; hasta la conquista y quizá, en algunos casos, todavía aún después. Las cualidades antiguas de la música sobrevivieron en América y África, ahí se mantuvo cerca a lo espiritual-cotidiano hasta la llegada de los europeos; cuando empezó un agresivo proceso de cambio, que va desde el siglo XVI hasta principios del XVIII.

Las redes socio-musicales que propone Jaques Attali funcionan especialmente para la música europea, pero sirven de guía para acontecimientos similares o influidos por europeos dentro de la historia; es el caso del Caribe. La música caribeña anterior a la *sa/sa* se figura como su antecedente en todo aspecto, no sólo musicalmente. Aquí interesa en cuanto a la concepción social que de ella existe, la música caribeña es música de sociedad no de individuo, es callejera no de conservatorio o

---

<sup>75</sup> Attali, *Op. cit.*, pp.72-103. La representación es el espectáculo dado por músicos a un público determinado. En un principio los músicos eran verdaderos profesionales, incluso virtuosos. Con el capitalismo industrial avanzado, un espectáculo descomunal puede prescindir del talento musical. La obra musical representada vive una única vez, su razón genuina es ser representada.

<sup>76</sup> Cobban *Op. cit.*, p.470.

<sup>77</sup> Benjamín, *Op. cit.*, p.50.

espectáculo teatral, es síntoma de las cualidades de la sociedad que la ha creado, no efecto secundario de una intención capitalista.<sup>78</sup>

#### **4.3.- Las concepciones sociales de la música con el capitalismo**

En el desarrollo histórico-económico-político europeo, a cada fase del capitalismo le corresponde una organización y significación particular de la expresión musical. Por ejemplo, al mercantilismo le corresponde la red de la representación y al liberalismo le corresponde la de la repetición. No se puede decir, como en muchos otros casos, que existe una exactitud evidente en el proceso de cambio de fase a fase y su correspondiente relación con la música, siquiera en el manejo de los tiempos. Esto es todavía más cierto si se trata de imponer divisiones tajantes y maniqueas. Pese a ello, sirva como indicación del vínculo existente y su desarrollo.

El principio del capitalismo cambia todas las reglas, las significaciones y valorizaciones de las relaciones sociales; resulta necesario recordar que la identidad del sistema del capital reside en:

“La acumulación de riqueza es el principio constitutivo, inseparable y más profundo del sistema capitalista [...] el proceso vital de acumulación depende de la habilidad de una clase capitalista para extraer ganancias del sistema [...] esta habilidad depende de la legitimidad de los derechos de propiedad en los medios de producción [...] estos derechos requieren una división de funciones mutuamente sustentadas entre el ámbito de los negocios y del estado, esto es, una división de funciones que presupone la prioridad de la acumulación como condición para un orden social estable [...] estas precondiciones para la acumulación universalmente reconocidas constituyen un tácito delineamiento de lo que hemos llamado el “régimen” del capital, es decir, la descripción del capitalismo como una formación social en la cual la acumulación del capital llega a ser la base organizativa para la vida sociopolítica.”<sup>79</sup>

Las ganancias, beneficios o utilidades son obtenidos única y exclusivamente si se encuentran a modo de capital. El capital se concibe como un proceso específico para la creación de ganancia. Todos los tipos de capital concebidos en la teoría económica -capital circulante, fijo, social- parecen estar completamente destinados a generar directa o indirectamente riqueza. En este sentido se comprende mejor el sistema entero del capitalismo, no tiene dimensión moral, visión artística, proyecto de libertad, plan de bienestar social o idea cualquiera más allá de la mercancía en la cual, literalmente, se personifica.

La creación musical no es producción musical. La primera no contiene una naturaleza capitalista, muchas veces ni siquiera mercantil; la segunda es un organismo destinado

---

<sup>78</sup> El primer y segundo capítulo de Leymarie, “*Músicas Del...*”, titulados “La música y los dioses” pp.27-49. y “La música profana” pp.49-77. Respectivamente, dan cuenta de lo anterior. El comentario se enfoca en la música popular, que es la más ampliamente difundida y trabajada en el Caribe.

<sup>79</sup> Heilbroner, *Op. cit.*, p.124.

exclusivamente a la acumulación de capital. Mientras la creación musical es la expresión en sí misma y sin fines de lucro, la producción musical concibe la música como medio para generar utilidades; se producen mercancías, como tales, tienen valor de uso y valor de cambio. La definición de mercancía y sus propiedades se tornan necesarias en este punto. Bautista López dice que:

“Los estudiosos de la economía dicen que una mercancía es el producto, que desde su origen, está destinado a satisfacer alguna necesidad. Además, se produce, tal como existe posteriormente en el mundo, para ser intercambiado, en términos económicos, esto es, para venderse. Si un objeto fue creado con cualquier otro propósito y, posteriormente se decide su venta, se dice que un objeto se mercantilizó. [...] los productos del trabajo se convierten en mercancías cuando aparece la división social del trabajo. [...] esto sucede cuando aparecen ciertas formas de propiedad sobre los medios de producción y los productos del trabajo. Por esta razón afirman que las mercancías son una realidad del capitalismo. [...] La economía política afirma que una mercancía -cualquiera- cuenta con dos características fundamentales. La primera se refiere a la de satisfactor. Una mercancía es mercancía, en tanto que satisface una necesidad. Esto es [...] le confiere a la mercancía, su valor de uso, o dicho de otro modo su utilidad. Además del valor de uso, toda mercancía posee un valor de cambio. Esto se inserta en el terreno del intercambio económico, propio de la sociedad capitalista.”<sup>80</sup>

Cualquier cosa que vaya a ser tratada como mercancía necesita ser objeto de intercambio comercial. Como mercancía, la música se hace acreedora de un valor de uso y un valor de cambio. Las mercancías están destinadas a satisfacer necesidades, que pueden ser o no “elementales”. Es decir, una necesidad como la comida o el agua pueden tildarse de básicas o indispensables; en ese caso la mercancía satisface un mercado con una necesidad objetiva. Fuera del plano mercantil la música llenaba un espacio con una necesidad de este tipo.

Al avanzar el capitalismo y perfeccionarse su estructura a través de las ideas de Adam Smith y David Ricardo, junto con el avance industrial impetuoso que se originó a mediados del siglo XVIII que se acrecentó durante todo el siglo XIX; sin conocer aún el límite. La pequeña y familiar industria se volvió masiva y corporativa. Los mercados locales cedieron su importancia estratégica para las ventas a los mercados mundiales. El liberalismo había nacido.

“[...] la liberación de la empresa privada, el motor que, según acuerdo común, potenciaba el progreso de la industria. Nunca ha habido una unanimidad tan aplastante entre economistas o entre políticos y administradores inteligentes acerca de la fórmula del crecimiento económico: el liberalismo económico [...] Las restantes barreras institucionales que se oponían al movimiento libre de los factores de producción, a la empresa libre y a todo lo que posiblemente podía impedir su operación rentable, cayeron ante una embestida furiosa realizada a nivel mundial.”<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Angélica Bautista López, *De la creación a su consumo: objetos y mercancías*, p.194.

<sup>81</sup> Eric Hobsbawm, *La era del capital (1848-1875)*, p.48.

En este período da inicio una nueva revolución tecnológica que ocasiona efectos en la manera de percibir la música. Una expresión musical popular engendrada en este tiempo fue el *jazz*; se dispone como ejemplo para observar la relación de una música popular con el crecimiento técnico. Hobsbawm dice que:

“El estudio del *jazz* debe empezar, como todos los análisis de la sociedad bajo el capitalismo moderno, con la tecnología y el negocio: en este caso, el negocio consiste en suministrar el ocio y la diversión de las masas cada vez más urbanas de las clases baja y media. Hasta la primera guerra mundial, la tecnología, encarnada por la radio y el fonógrafo, que tan importantes serían para la difusión de la música negra a partir del decenio de 1920, aún no era tan significativa. Sin embargo, a finales del siglo XIX ‘el mundo del espectáculo’ y la industria de la música popular ya estaban lo bastante desarrollados como para haber generado redes nacionales e incluso transatlánticas -agencias, circuitos de teatros, incluso cadenas, etcétera-, por no hablar de la publicación y distribución de un surtido de números musicales populares que cambiaba de manera constante.”<sup>82</sup>

La teoría político-económica del liberalismo es indicio del acrecentamiento y mejoramiento de las funciones teóricas y prácticas que se realizan a raíz de la esencia del capitalismo. Hacia finales de la primera mitad del siglo XX, el liberalismo fue otra vez perfeccionado, dando lugar al neoliberalismo. Cronológicamente, cuando el liberalismo va de salida en las primeras décadas del siglo XX y el avance industrial no tiene parangón, comienza la red de la repetición.<sup>83</sup>

La repetición es consecuencia del progreso industrial, la producción masiva y en serie; que al mismo tiempo funge como “[...] *el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad -que- es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad.*”<sup>84</sup> La manera de crear música dentro de la repetición racional en serie constante, se modifica:

“También en el desarrollo de la música, tanto en su producción como en su reproducción, debemos habituarnos a reconocer un proceso cada vez más fuerte de racionalización...El disco, el cine sonoro, la música automática se pueden expender en conserva, como mercancías, realizaciones musicales de alta calidad. La consecuencia de este proceso de racionalización es que la reproducción de la música se limita a grupos cada vez más pequeños, pero también altamente calificados, de especialistas. La crisis de una forma de producción caduca, rebasada por nuevas invenciones técnicas.”<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Eric Hobsbawm, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, p.241.

<sup>83</sup> Attali, *Op. cit.*, principalmente, pp.130-178 y pp.188-192.

<sup>84</sup> Adorno, y Horkheimer, *Op. cit.*, p.166. Los guiones son míos.

<sup>85</sup> Reflexión de Hanns Eisler, citada en Walter Benjamín, *El autor como productor*, p.43.

Ahora el sector social hegemónico tiene dos formas de manifestar su posición. Con el espectáculo muestra a todos lo que tiene y lo que puede; y con la producción masificada, racionalizada y serializada, mantiene su dominio bien controlado, ya que, según Adorno y Horkheimer:

“-Las- distinciones enfáticas como aquellas entre películas de tipo a y b o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente. Cada uno -de los consumidores- debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su ‘nivel’, que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo. Lo que los conocedores discuten como méritos o desventajas sirve sólo para mantener la apariencia de competencia y de posibilidad de elección. [...] Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción.”<sup>86</sup>

La existencia de una élite que ejerce el poder económico-político y cultural genera estructuras controladas. Las masas se ven “atacadas” por una producción imparable, por estereotipos y significados exclusivamente para crear, mantener y satisfacer mercados. La repetición se concibe como una manera de preservar la representación; no obstante, una no sustituye a la otra completamente, ambas redes seguirán vigentes y contemporáneas según la conveniencia del empresariado.

El nacimiento de la expresión musical-popular denominada *salsa* se encuentra temporal y geográficamente, en el lugar más representativo del régimen del capital: la ciudad estadounidense de Nueva York. Literalmente, el punto embrionario y foco “salsero” se localiza en la nación capitalista e imperialista por excelencia. Entonces, permítase argumentar que el sistema político-económico y la ideología predominantes durante el desarrollo histórico de la música *salsa*, son las redes de representación y -principalmente- repetición, el neoliberalismo y la industria masiva con mercados masivos.

Los caracteres que inscriben a la *salsa* dentro de los márgenes de una música popular -el lugar de desarrollo, la esencia identificativa que posee, la apropiación desigual por parte del sector social que la genera- vienen directamente heredados de la música caribeña, -especialmente cubana y puertorriqueña- que la dota de ellos. El contenido social-musical que trae consigo la música *salsa* es el mismo que subsistía en la música del Caribe antes de la llegada de los conquistadores.

---

<sup>86</sup> Adorno, y Horkheimer, *Op. cit.*, p.168, p.170 y p.201. Los guiones son míos.

La enorme amalgama de híbridos musicales nacidos a partir de la mezcla de los cuatro elementos base que componen la música caribeña contemporánea.<sup>87</sup> Brindaron a la *salsa* de su identidad popular-caribeña, pese a ello, tal significación cambia cuando se le convierte en mercancía. La transposición se da por medio del filtro de edición de la industria cultural. Los valores asignados a la obra artística cambian considerablemente, aunque en la mayoría de los casos, no se pierden en el olvido, sino que “*fluyen*” constantemente; en un ir y venir de influencias y valorizaciones.

La caracterización de una obra musical en términos de popular-cultural o mercantil-capital, puede establecerse a través de un análisis de la expresión musical que se pretenda identificar. Se proponen tres vías de acercamiento al proceso de transformación específicamente relacionado con la música *salsa*: los motivos que llevan a crear música e interpretar, la interpretación con su ambiente, y los aspectos musicológicos. Tres elementos que son indisolubles en la comprensión del proceso de transformación de una expresión artístico-musical-popular en mercancía. Cabe mencionar que cualquier acercamiento de conceptualización debe quedar alejado del maniqueísmo tajante.

#### **4.4.- La finalidad de interpretar**

Las razones que pueden llevar a los músicos a ejecutar sus obras son innumerables, se evita caer en la división minuciosa de tales causas. Sin embargo, se propone que bajo el régimen de capital -sobre todo del período que atañe a este trabajo- los motivos que llevan a los músicos a la interpretación se pueden englobar en dos grupos: en el primero se colocarían aquellos intérpretes musicales que llevan a cabo su ejecución sin influencia ajena a su juicio. En el segundo caso el músico es un obrero de la industria cultural.

La división del trabajo que se relaciona directamente con la interpretación de un artista es la de productivo e improductivo. La diferencia entre ambos se halla en el capital: “[...] *llamamos trabajo productivo al que permite al capital crecer, al que crea plusvalor, e improductivo al que no presenta interés para el comprador de trabajo más que por el valor de uso del producto.*”<sup>88</sup> El trabajo requerido para llevar a cabo una pieza musical se concibe como trabajo no productivo; porque por sí misma esta actividad -como casi cualquier otra de índole artística- no forma parte del ciclo del capital. Es decir:

---

<sup>87</sup> Dichos elementos se revisaron en el capítulo 1. Son los aspectos musicales que históricamente se combinaron para dar vida a una gran variedad de géneros musicales populares caribeños; entre ellos la *salsa*.

<sup>88</sup> Attali, *Op. cit.*, p.60.



“Una cantante que canta como un pájaro es una trabajadora improductiva. En la medida en que vende su canto, es una asalariada o una comerciante. Pero, la misma cantante contratada para dar conciertos y obtener dinero, es una trabajadora productiva, porque produce directamente capital.”<sup>89</sup>

Cuando el trabajo artístico-musical del músico es intercambiado al oyente por otro bien, incluso dinero, el cambio no va más allá de un simple trueque comercial. El dinero, aislado del proceso de creación e impulso del capital, no es más que un agente de cambio. Este mismo agente de cambio insertado en una industria, en una lógica coherente de acumulación de ganancias, adquiere un nuevo sentido: generador y multiplicador de capital.

El sistema de la industria cultural representado por la casa discográfica realiza y perfecciona la división y especialización del trabajo necesarias para satisfacer los mercados creados. Para que toda persona que ocupa un puesto dentro de la empresa desempeñe un trabajo productivo, se ajustan algunos detalles laborales. El mecenas amante del arte y defensor del espíritu artístico se transmuta en un empresario de espectáculos, impone un aparato férreo de edición al trabajo del artista; finalmente, los autores se limitan a prestar sus composiciones.

Las temáticas usuales en la *salsa* previa a su masificación e internacionalización por parte de la Fania giran en torno a la identidad -puertorriqueña, cubana, caribeña o latina- la vida cotidiana o marginal en El Barrio, a la esperanza y la lucha para salir de condiciones tan difíciles, incluso, hay protesta directa y hasta religión.<sup>90</sup> El músico bajo contrato tiene responsabilidades ajenas a su arte, debe quedar bien ante su audiencia -aunque ésta sólo lo haya escuchado por algún medio de reproducción la mayoría de las veces- y con su contratista -que invariablemente también actúa como editor- ; el mantener su mercado amplio y funcional le obliga a plantear algunas modificaciones a su interpretación:

“El interés de los músicos por alcanzar un público amplio, los lleva a abordar temáticas accesibles a un mayor número de receptores [el ejemplo son las canciones populares]. Este hecho se les ha criticado por falta de seriedad y compromiso social, porque su letra es repetitiva, el coro es fácil, corto y pegajoso. Los músicos mencionan que, estos elementos producen un efecto máximo en el público, son más de aprender y provocan más participación [...] Las músicas ‘mundiales’ [...] están obligadas a tratar temas, sonidos y contenidos que gusten a un público amplio, a la vez que buscan resaltar los elementos distintivos de las culturas que representan. Para ganarse al público mundial tienen que complacer al sonido internacional y presentar ritmos y bailes accesibles.”<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Karl Marx, *El capital, libro I, capítulo VI inédito*, México, Siglo XXI, 1971, p.84. Citado en Jacques Attali, *Op. cit.*, p.62.

<sup>90</sup> López De Jesús, *Op. cit.*, especialmente pp.120-125. Son canciones de protesta: “Revolt/La libertad lógico” y “Justicia”, ambas de Eddie Palmieri; y sobre religión están “El nazareno” de Ismael Rivera y “El todopoderoso” de Willie Colón con Héctor Lavoe.

<sup>91</sup> López De Jesús, *Op. cit.*, pp.141 y 142.

La división no es limitante, dentro y fuera de las producciones musicales bajo el sello discográfico Fania, los intérpretes siguieron expresando “*Los temas [...] muy característicos -que- hablan de las cosas del hombre común, con sus alegrías y sus problemas, -donde- está presente el Barrio, núcleo generador por excelencia de elementos de la cultura popular.*”<sup>92</sup> La diferencia no consiste únicamente en la cantidad de composiciones, aunque cabe indicar que fue mucho mayor el número de “canciones de amor.”<sup>93</sup> Sino en la intención del intérprete de crear o modificar su labor artística en aras de obtener una remuneración.

Es entonces que la finalidad de la interpretación distingue, en alguna medida, al intérprete con determinaciones capitalistas o de lucro, y al intérprete popular, que desde luego posee mayor independencia. El primero es un trabajador productivo, obrero al servicio de la industria. El segundo es su propio editor; él mismo censura lo que cree conveniente de su obra; no es obrero, es artista; su lugar es extraño dentro de la industria, pero se hace familiar en las calles.

#### **4.5.- El ambiente**

Cuando se habla de ambiente se refiere al lugar en donde se realiza la interpretación, a la interpretación misma, a los sectores sociales que van a escucharla, y en general a las condiciones en las que se da. El lugar en donde una banda o un solista concurren para interpretar puede variar según el interés que motive dicha interpretación. Un músico callejero puede estar en cualquier sitio, es libre de escoger a donde quiere ir, a menos que busque ciertos lugares en donde pueda sacar más provecho de su interpretación.

La importancia del lugar reside en todos los valores y significados que un grupo de personas o una comunidad especifican le otorgan con sus actividades:

“People invest a broad range of values in places and localities. Belonging, identity, and meaning are aspects of the human experience that depend in large measure on place. Places are the physical dimension of our lives; home for our traditions and memories. Places provide us with the ability to store history and anchor cultural traditions; they bring economic, social, and cultural vitality to neighborhoods.”<sup>94</sup>

La esencia de la música como acto social, adquiere coherencia desde el área en donde es interpretada, y al mismo tiempo, la interpretación da identidad, consciencia de pertenencia y cualidades comunitarias. Lo material, en tanto simples cosas, resultan externas, lo que interesa e

---

<sup>92</sup> Orovio, *Op. cit.*, p.150. Los guiones son míos.

<sup>93</sup> No es sorprendente el hecho de que al vender Jerry Masucci la Fania en 1980, el género de la llamada *salsa romántica* fuese el estereotipo de música *salsa*, y que se fortaleciera y expandiera aún más bajo el nuevo sello monopolístico MMR. Su nombre es tan sólo una de varias etiquetas que se le asignan, con el tiempo fue degenerando su calidad, al punto que se le ha llegado a llamar *pornosalsa*. Ulloa, *Op. cit.*, p.321.

<sup>94</sup> Roberta L. Singer y Elena Martínez, *A south Bronx latin music tale*, p.180.

importa al ejecutar las piezas musicales, son los sonidos, la identificación, la tradición, la historia compartida, por ello:

“-A- place can be a specific venue, a neighborhood, or a city, state, or nation. Whatever the unit of measurement, as students of culture we are better able to understand music as social experience and grasp its meaning for the practitioners and their communities when we give locality and place equal status; when we recognize that musical events evoke and organize [collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity un matched by any other social activity].”<sup>95</sup>

No hay músico que labore en la industria cultural que tenga libre decisión acerca del lugar en donde se va a presentar. Se encuentran a expensas de distintas circunstancias empresariales, la de más peso al respecto, es el obligatorio cumplimiento de un contrato que establece una gira o *tour*. Comúnmente los lugares en donde, literalmente, el titular de la industria manda al músico son espacios que se encuentren en un área en donde exista certeza de éxito comercial.

Los lugares en donde se interpretaba música caribeña en Nueva York eran los barrios de bajos recursos. La *salsa* nació en las calles, sus primeras interpretaciones se daban en espacios públicos del *Spanish Harlem* principalmente;<sup>96</sup> y en pequeños clubes de alrededor como el Teatro Puerto Rico, el *Hunts Point Palace*, el *Caravana Club*, el *Tritons*, el *Tropicana Club*, *The Candy Store*, el *Melrose House*, entre otros.<sup>97</sup> Nada que ver con el enorme e impresionante salón Palladium, que formó una pequeña isla tropical en la urbe neoyorkina, entre las décadas de 1940 y 1950.

Es preciso señalar algunas consideraciones acerca de esta situación. Cuando se habla de *salsa* en este punto, se está refiriendo a los antecedentes musicales de la misma. Por sencillas causas cronológicas, sería ilógico hablar estrictamente de *salsa* desde la segunda mitad de la década de 1950 hasta mediados de 1960.<sup>98</sup> Pareciera que al usar la palabra “*club*”, se estuviera exponiendo un grupo organizado de personas que con inversión e infraestructura, abrían lugares al público para baile y música, ese quizá fue el caso del Palladium y el Teatro Puerto Rico.

En realidad, en la mayoría de los casos eran muy básicos y pequeños, incluso parecería que el espacio difícilmente era suficiente para acomodar al público y a la banda. Se ha puesto de manifiesto la situación propia de El Barrio o *Spanish Harlem*; las grandes bandas o *Big Bands* de *jazz* de los años pasados comenzaban a declinar para dar lugar a las agrupaciones cortas -de tarifa

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, Los guiones son míos. La cita entre corchetes es de Stokes, Martin, *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*, Oxford, 1994.

<sup>96</sup> Ulloa, *Op. cit.*, pp.110-115.

<sup>97</sup> L. Singer y Martínez, *Op. cit.*, pp.184-198. El artículo completo versa sobre el tema. La lista de lugares se completa con el P.S. 52, la Casa Amadeo, el Casalegre y el Club Cubano Interamericano. No todos son clubes, algunos son salones de baile y algunos otros teatros.

<sup>98</sup> Lo que igualmente sería alrededor de una década, desde 1956 cuando varios de estos lugares ya estaban abiertos y otros empezaban, hasta 1964, fecha en la que Johnny Pacheco y Jerry Massucci empiezan con la Fania.

menor y mucho más baratas-, que representaban -al igual que estos clubes- la situación de pobreza y marginación.

Existen diferencias sobresalientes entre estos pequeños y a veces improvisados sitios, en los que el *boogaloo* y el *shing a ling* eran los ritmos de moda entre la comunidad “*latina*”, principalmente caribeña; y las gigantescas sedes en donde se presentaban las agrupaciones de la Fania, singularmente la Fania All-Stars. Los Hermanos Palmieri, Joe Cuba, Richie Ray, Pete Rodríguez entre varios más ejecutaban su música en muchos de estos clubes, e incluso compartían amistad con algunos de sus dueños. El Casalegre fue fundado por Al Santiago, quien creara la Alegre Records a mediados de los años de 1950, y fuera muy amigo de Charlie Palmieri.

El primer concierto de la Fania All-Stars fue en el *Red Gardner*, lugar mesurado en comparación al *Cheetah* y éste a su vez, es modesto en comparación con el *Yankee Stadium*; esto no va más allá un acto explícito de popularidad y de la búsqueda de un público más amplio. Si el concierto en el Yankee Stadium no se completó, fue porque el estadio estaba lleno y seguridad no pudo controlar la cantidad de personas. En 1973 la Fania All-Stars ya era una agrupación famosa y representativa de la música *salsa*.

El concierto en el Cheetah fue acompañado con una película que llevaba por nombre *Our latin thing/Nuestra cosa latina*. El filme era una combinación documental-concierto y centraba el aspecto barrial de la *salsa*; la selección de canciones tenían relación con El Barrio y los cantantes aparecían algunas veces interpretando en la calle y otras vestidos de trabajadores. En palabras de Cesar Miguel Rondón, la importancia de la película:

“está en no limitarse a un grupo de músicos que tocan incansablemente a lo largo de hora y media. Lo interesante [...] siempre ha sido ver de dónde venían esos músicos, que mundo representaban y a qué circunstancias sociales y culturales respondía la música que interpretaban. La película, claro está, jamás pretendió ser un documento sociológico, pero le llegó cerca [...]”<sup>99</sup>

Es útil señalar los aspectos que resalta la película que manifiestan lo popular de la música misma y la importancia del lugar en donde es interpretada. Cesar Miguel Rondón continúa:

“[...] si no se entiende lo que ha representado la vida en las comunidades marginales que han llenado las grandes ciudades del Caribe en estas dos últimas décadas, entonces difícilmente se podrá comprender lo que en suma global representa la *salsa* [...] La película se inicia con la patada que un niño le da a una lata vacía en un callejón solitario lleno de pipotes abarrotados de basura. Ya de arranque se nos dice que estamos en el Barrio, que estamos en un mundo cerrado que, a pesar de estar en el propio corazón de la capital del mundo, escasamente participa de los beneficios de la metrópoli. Los barrios latinos de Nueva York, por tanto,

---

<sup>99</sup> Miguel Rondón, *Op. cit.*, p.88.

son idénticos a los de Caracas o San Juan, en todos ellos la basura es la misma. El niño corre saltando charcos y tropezando a piagueros [...] hasta llegar a un andamio en donde un grupo de niños y adolescentes desatan, con más latas y peroles que tambores propiamente dichos, una *rumba* callejera. Y he aquí el elemento que habrá de ser repetido con no poca insistencia a todo lo largo del filme: mantener una tradición en un medio que la corroe y la destruye. De manera tajante se nos dice que la *salsa* no es más que eso, la prolongación de la misma tradición de siempre, amoldada y parida en los predios de una cultura extraña.”<sup>100</sup>

El Barrio y todo lo que representa es la esencia misma de la *salsa*, por ello su origen fue en la calle o en pequeños clubes. Es una música que en principio viene de los sectores sociales marginados, subalternos, de “*los de abajo*”. Es por eso que, los conciertos en grandes espacios evidencian el apetito de lucro de un sector determinado y adinerado que no pretende otra cosa que sacar provecho de la circunstancia. Los productores de los eventos obtienen generosas ganancias.

El concierto en el *Yankee Stadium* se torna indispensable para observar lo anterior. El precio para rentar el estadio fue de doscientos ochenta mil dólares por la noche, Jerry Masucci y sus socios dejaron cincuenta mil dólares de garantía. Tal cantidad de dinero para una sola exhibición espectacular demanda una entrada monetaria mucho mayor para que sea remunerable. ¿A Jerry Masucci le importaba lo que se interpretaba o lo que representaba esa música para la sociedad caribeña o “*latina*” en Nueva York?, difícilmente, con tanto dinero invertido.

El empresario como buen capitalista ve una oportunidad en vender la expresión musical popular que da identidad a un sector social determinado. Lo que era gratis en las calles o de pago mínimo en un club, ahora tiene que comprarse con un boleto para un gran espectáculo en el Yankee Stadium. Es un despliegue de poder económico, una profusa y escandalosa declaración de hegemonía; además de que se instala un mensaje de consumo: “estas son las estrellas que interpretan la música que buscas”.

#### **4.6.- Aspectos de estilo**

Se repite la advertencia que se ha hecho desde el principio: no es posible hablar de teoría o estructura musical, de composición, arreglo y estilos de interpretar tal o cual instrumento, mucho menos cuándo y en qué tiempo; esas características y muchas otras, son campo de estudio de la musicología. Lo que sí es posible, es establecer una definición propia para la música *salsa* a través de los elementos musicales -sin ser exhaustivos- que la componen; y cómo se transforman cuando se vuelve mercancía.

Se omiten cuestiones técnico-musicales, pero resulta indispensable repasar los instrumentos musicales con los que se ejecuta la *salsa*, pues finalmente es la música que se está tratando. En

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

general son, incluyendo algunas variaciones, prácticamente los mismos con los que se interpretan la gran mayoría de las expresiones musicales populares del Caribe: la conga, la clave, los timbales -no los de orquesta sino los portátiles modificados en Cuba-, los bongos, el cencerro, la trompeta, el trombón, el piano -cuya tarea principal es rítmica más que melódica-, entre algunos otros.

Con el paso del tiempo algunos instrumentos dejaron de usarse o se utilizaron sus afines más nuevos, actualizados en cuestiones electrónicas. Las primeras agrupaciones venidas de la tradición *jazz-big bands* frecuentemente hacían uso del saxofón, algunas *charangas* son un buen ejemplo. Cuando el Barrio se impuso con una temática musical más afín a la situación de las personas, a la vida que llevaban, el saxofón fue remplazado por el trombón. Dicho instrumento se convirtió en un elemento distintivo de la música que empezaba a nacer y a distinguirse de su pasado.

La sustitución de un instrumento asociado con lo pudiente de la nación ajena a la comunidad caribeña migrante, a la fastuosidad y el lujo representado por las enormes y costosas *big bands*; por un instrumento distinto y propio, es característico por dos razones. Primero, el trombón no tiene una similitud y una historia con el *jazz* sea este de *big band* o no, como lo tiene el saxofón, ahí se encuentra un desligue completo hacia la pompa *jazzística* norteamericana. Segundo, hasta ese momento el trombón tampoco era elemento básico en las agrupaciones de música caribeña; sí, la comunidad de migrantes proviene del Caribe y comparte muchísimos rasgos, pero no por ello, no desarrollan su propia identidad.

Un aspecto musical que sale del espacio instrumental es la letra. En la historia de la música caribeña la letra es un poco más tardía que la melodía, aunque no es menos importante. Una pieza musical no pierde o gana valor alguno de ningún tipo por tener "*literatura*". Es necesario alejarse de las divisiones folcloristas europeizantes sobre lo que es y no es culto, según estos, la ópera es prácticamente la única expresión musical seria con letra.

Dichas concepciones se permearon entre los músicos de conservatorio en América Latina y el Caribe. Su división concebía niveles de cultura y calidad: conforme a esto, había música culta, semiculta, popular, populachera y folclórica.<sup>101</sup> El mismo Carpentier critica tal actitud clasicista, señalando que:

"Para el compositor clásico [...] (Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Georg Friedrich Handel, entre muchos otros) no existía una música culta diferenciada de la música popular. El artista creador, dueño de sus técnicas, dominaba todos los géneros, escribiendo música que respondiera a tal o cual pedido o requerimiento -destacándose, por supuesto, en aquello que fuese más afín a su temperamento-." <sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Alejo Carpentier, "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en Isabel Aretz (Comp.), *Op. cit.*, p.11.

<sup>102</sup> *Ibid.* p.9. Los paréntesis son míos.

Dice Alejo Carpentier que un artista es dueño de sus “*técnicas*”, se podría decir que realiza su labor artística sin ningún tipo de agente exterior que le perturbe. Cuando se está hablando de este tipo de compositores, muchos de ellos tenían que entregar pedidos especiales para sus contratantes. Pese a ello, para llevar a cabo su trabajo, no menospreciaban ninguna clase de composición musical, fuera este de conservatorio o no; sirvan de ejemplo las rapsodias de Franz Liszt. Para finalizar este asunto, valórese el siguiente comentario: “*Hay que cuidarse de no sobreestimar la música orquestal, de no tratarla como si fuera el único arte elevado. La música sin palabras sólo adquirió su gran importancia y alcanzó su pleno desenvolvimiento en el capitalismo.*”<sup>103</sup>

La letra de una canción puede transmitir casi cualquier cosa, sino es que en efecto lo que sea. Los temas pueden ser tan variados y versados como torpes y delicados. En el caso de la *salsa* existe una larga tradición de conciencia e identidad, se ha reiterado continuamente que las condiciones temáticas de la *salsa* son Barrio -lo que incluye marginación, pobreza- e identidad añorada con sus patrias caribeñas -especialmente Puerto Rico-.

“Tal vez, por ello, no sería descabellado afirmar que, aun siendo una música fundamentalmenteailable, la gran revolución de la salsa se produce en el terreno literario, con la creación de textos que, desde el ámbito de una música esencialmente festiva, por primera vez hablaba de los grandes temas de la vida, la economía, la cultura y la identidad de los latinocaribeños, ya fuera en sus propios países, ya en la distante y agresiva ciudad de Nueva York, cuna de todo este movimiento. Nunca se podría entender, entonces, que es la salsa sin remitirse a la labor como letristas de creadores como Rubén Blades, Willie Colón, el cubano Juan Formell, el boricua Tite Curet Alonso [...] quienes con sus canciones expresaron una forma de ver y sentir el mundo que cobró su forma en los diversos géneros que agrupó y cobijó la salsa: desde el son montuno al bolero, del merengue a la guaracha.”<sup>104</sup>

No es coincidencia que la *salsa* haya sido rápidamente asimilada en muchas partes de América Latina y el Caribe. La vida cotidiana de los barrios caribeños y “*latinos*” tiene un gran parecido con la situación de la comunidad caribeña y “*latina*” en los Estados Unidos de América, especialmente Nueva York. Las letras de la *salsa* siempre resaltaron los nexos y afinidades de los hombres y mujeres de América Latina -con énfasis en el Caribe, porque cuando se trata de *salsa* siempre hay una denotación al Caribe-, en su lengua, su miseria, su migración, su delincuencia, sus amores, su vida en general.

---

<sup>103</sup> Otra reflexión de Hanns Eisler, citada en Benjamín, “*El autor...*”, p.44.

<sup>104</sup> Leonardo Padura Fuentes, *Salsa y conciencia*, p.119.

“La salsa ha sido, pues, una vía privilegiada de expresión de la alegría y los pesares de millones de seres humanos que han convertido a la música y el baile en su expresión cultural y espiritual más socorrida y, con la salsa, han dado forma y palabra a las esperanzas y las frustraciones con las que viven día a día.”<sup>105</sup>

#### **4.7.- El editor**

Desde el principio se advirtió el papel preponderante del empresario en el proceso de transformación de una expresión musical-popular en mercancía. Tal importancia reside en el aprovechamiento óptimo del manejo de los medios de producción que le pertenecen, y de la capacidad -astucia- que tenga para adueñarse del exceso de la producción. Ambos medios combinados le otorgan el poder económico, y por tanto el poder cultural; dentro de este último se encuentra su dominio sobre los artistas contratados.

El término “dominio” es usado en el sentido de “obligación” y no en el de “represión”. Un dominio cultural o económico obliga a las personas a distintas situaciones. En el caso del artista, se ve obligado a cumplir sus contratos y cada uno de los detalles que competen a una asociación del tipo artista-productor-distribuidor. La censura, las formulas pegajosas, las letras de amor, el empleo de maquinas que reproduzcan los sonidos de los instrumentos, etcétera; son componentes de la mercadotecnia más básica: producción de mercancía barata y generar un consumo alto.

La especificidad del proceso de transformación de la música como expresión artístico-popular en mercancía, se encuentra en el trabajo que desempeña el directivo de la industria cultural en turno. En su margen de trabajo se localiza la posibilidad de vetar o de dar marcha a un proyecto, de censurar o permitir la inclusión de elementos. El nombre que le corresponde al empresario que se desempeña dentro de la industria cultural es el de editor.

Desde un punto de vista pragmático, el trabajo del editor es como el de cualquier otro empresario capitalista. Su ocupación primaria es el cuidar las ganancias de la compañía, ser precavido con los gastos, las contrataciones y las inversiones; y asegurar lo mejor posible un consumo amplio, flexible y continuo. Sin embargo, es esa labor acerca del desempeño cultural de los artistas, lo que le otorga su importancia dentro del proceso de transformación de una expresión cultural-artística-popular en mercancía: ese es su trabajo.

El editor es al mismo tiempo un coordinador técnico general. Es el intermediario entre el trabajador cultural y el capital industrial, es el inversionista que espera su remuneración a través del artista; el facilita la transferencia de las creaciones o productos culturales a los distribuidores. Es la persona a cargo de intervenir en los asuntos de comercialización -publicidad- y concepción misma de

---

<sup>105</sup> *Ibid.*



lo que ya no es visto como arte sino como producto; incluso, se crea un catálogo para prevenir las pérdidas, los impactos negativos en el consumo.<sup>106</sup>

La tarea del editor, podría describirse sencillamente como “*una operación que consiste en hacer de valores de uso cultural, únicos y aleatorios [...], unos productos que pueden intercambiarse en el mercado.*”<sup>107</sup> En una ocupación artística cualquiera, la edición queda en manos del mismo creador, este decide la totalidad de los aspectos que tengan que ver con su arte. Cuando el artista trabaja para una compañía, el editor se hace responsable del manejo de la creación para su “correcta” puesta en el mercado. Es ahí, donde la mercadotecnia entra en juego con todos los matices antes expuestos.

#### **4.8.- Los prototipos**

La industria cultural crea necesidades, genera mercados inexistentes. Las herramientas para mantenerlos a flote son variadas, y constantes; la edición, los prototipos y la publicidad parecen ser los métodos clásicos para saciar al consumidor, y al mismo tiempo dar estabilidad al mercado. La élite que controla la industria cultural debe maniobrar formas de mantener el interés del consumidor; al hacerlo también manifiesta y prepondera su posición. Dichas maneras encuentran su mejor representación en los prototipos:

“A todo aquel que reflexiona sobre la estructura de los programas ordinarios de radio y televisión, las películas, e incluso ciertos libros y obras teatrales y musicales tiene que impresionarle forzosamente la medida en la cual parecen estar producidos con arreglo a un plano o una receta. Se puede afirmar, de hecho, que la producción de muchos artículos culturales se rige por un prototipo. No es que todos los productos se ciñan a un prototipo dado, sino que se trata del principio más interesante de que, si un producto -una película, un disco, un libro, etc.- tiene éxito, se le empleará como modelo, como prototipo, para la producción de toda una serie de otros productos: otras películas, discos, libros, etc. El éxito de un producto sirve para indicar que es posible emplearlo como prototipo en la fabricación de otros más. En su propio nivel, los prototipos desempeñan el mismo papel o función que las estrellas. No se imponen al público, como tampoco las estrellas pero si tienen éxito se convierten inevitablemente en modelos para la fabricación de otros productos.”<sup>108</sup>

Los prototipos son la estandarización que se guía por la popularidad y el éxito comercial. Por ello, todo lo producido por la industria cultural -en televisión, radio, medios impresos- es tan similar; Adorno y Horkheimer advirtieron de ello hace años -véase capítulo dos-. El *star system* y el *hit parade*

---

<sup>106</sup> Mieke, *La mercancía cultural [...]*, pp.11-14.

<sup>107</sup> *Ibid.* p.12.

<sup>108</sup> Albert Breton, “Introducción a una economía de la cultura: un enfoque liberal”, en *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, pp.56-57.

son sistemas de ventas, herramientas básicas de mercadotecnia, que suponen una organización altísima para la prevención de pérdidas -consumo bajo- en un mercado tan variable como el cultural.

“El funcionamiento del sistema -del *star system*, aunque también aplica en el *hit parade*- es muy simple. Los proveedores no saben y no pueden saber si un nuevo producto tendrá éxito o no, porque no conocen los gustos y las preferencias de los consumidores. Pero si estos se apegan a ciertos artistas o intérpretes, resultara más fácil prever la demanda, ya que ésta sería más estable [...] sirve para atar o vincular a los consumidores indirectamente -es decir, mediante el establecimiento de un lazo afectivo y emotivo con una o más estrellas- a ciertas clases de productos [...] no son los productores y los proveedores quienes crean las estrellas. Pero si un intérprete suscita una reacción entre los consumidores, el productor hará todo lo posible para convertir a ese artista en estrella.”<sup>109</sup>

La historia de la *salsa*, como la de cualquier otra expresión musical, tiene ejemplos sobresalientes dentro del *star system*. La mayoría de ellos eran músicos que interpretaban música cubana o puertorriqueña anterior a la *salsa*, para muchos de estos, la *salsa* no existe, les resultaba música cubana mezclada. Tito Puente, Ray Barretto, Richie Ray, Joe Cuba, Roberto Roena, Eddie y Charlie Palmieri, Johnny Pacheco, entre otros, eran músicos que ya ejecutaban toda clase de estilos musicales caribeños, especialmente cubanos antes del nacimiento barrial de la *salsa*, y mucho antes de la hegemonía de la disquera Fania.

Es el caso también de Celia Cruz, quien comenzó su carrera en Cuba con la Sonora Matancera, y que al éxito de la Revolución Cubana en 1959 se exilió en los Estados Unidos de América. Pese a ello, la década de 1960, con las múltiples y profundas agitaciones sociales, junto a la popularidad y hegemonía de expresiones musicales como el *rock*, y la difícil situación barrial de la comunidad caribeña en Nueva York, no permitieron el éxito comercial de una cantante cubana en los Estados Unidos de América:

“One reporter, noting the resistance, asked.: [who wanted to hear a black, old-fashioned singer of quaint tunes from an underdeveloped corner of the world when you could have The Beatles, Jefferson Airplane, The Doors?.] Celia herself soon realized that Latino youth had turned away from their “native” music in an effort to assimilate into American culture; she understood that “Cuban music just wasn’t hip” in the 1960’s.”<sup>110</sup>

El despegue de Celia Cruz como “*estrella*” viene de la mano de la Fania. Las pláticas con Johnny Pacheco y Jerry Masucci sobre su inclusión en la Fania All-Stars iniciaron hacia principios de

---

<sup>109</sup> *Ibid.* pp.55 y 56. Los guiones son míos.

<sup>110</sup> Christina D. Abreu, *Celebrity, crossover, and cubanidad: Celia Cruz as “La reina de la salsa”, 1971-2003*, p.95. La cita entre corchetes es de Enrique Fernández, “La diva de la salsa”, *The village voice*, 23 noviembre, 1982, p.88.

1971. Finalmente, su primer concierto con el grupo sería en el coliseo Roberto Clemente de San Juan en Puerto Rico; aquel que vino a sustituir en la película *Salsa* al frustrado concierto en el Yankee Stadium. De ese momento en adelante, el nombre de Celia Cruz vendría a significar lo mismo que *salsa*.

*“From 1971 to 2003, Celia developed into a dynamic entertainer representative of the commercial success of salsa music, the musical, linguistic, and cultural possibilities and tensions associated with “crossover”, and the essence or cubanidad of the Cuban exile community.”*<sup>111</sup> El caso de Celia Cruz es el más representativo en el *star system* de la historia de la *salsa* a largo plazo. Celia Cruz de ser una cantante de bar, que entretenía a los turistas con un conjunto clásico de música cubana y gracias a los promotores adecuados, se enraizó como la única “reina de la salsa” a nivel mundial.

El caso de Héctor Lavoe, único cantante que expandió el mercado “salsero” al nivel que Celia lo logró, no lo hizo durante mucho tiempo debido a su prematura muerte. El éxito masivo de Willie Colón y Rubén Blades vino muy tarde ya, cuando la Fania estaba completamente consolidada. Celia Cruz trasciende dentro del *star system* porque llevó la música del barrio caribeño al mundo entero durante mucho tiempo. Celia le sobrevivió a la Fania que detuvo su producción en 1979, e incluso, a la discográfica sucesora MMR de Ralph Mercado; y lo hizo porque se convirtió en un símbolo.

Tanto el *star system* como el *hit parade* presentan dos funciones: mantener el interés del que consume y proteger la inversión del o los empresarios involucrados. Una canción exitosa y su sostenimiento en el gusto del consumidor, una estrella de cine que aparece en más películas al año; todo es resultado directo de la estandarización. El mismo molde racional, sistematizado, industrializado, y serializado, le da coherencia a los procedimientos del editor y de su industria cultural.

“Los comerciantes culturales de la industria se basan [...] sobre el principio de su comercialización y no en su propio contenido y su construcción exacta [...] Toda la praxis de la industria cultural aplica decididamente la motivación del beneficio a los productos autónomos del espíritu [...] el termino industria no debe tomarse al pie de la letra. Se refiere a la estandarización de la cosa misma [...], y a la racionalización de las técnicas de distribución, y no estrictamente al proceso de producción [...] esta esfera es industrial en el sentido [...] de la asimilación a las formas industriales de organización, incluso allí en donde no se produce, como la racionalización del trabajo en las oficinas, más que por una producción verdaderamente racional desde el punto de vista tecnológico.”<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> Theodor W. Adorno, “La industria cultural”, en Theodor W. Adorno y Edgar Morín, *La industria cultural*, pp.10-13.

#### 4.9.- Los editores de la Fania

Jerry Masucci co-fundador y editor en jefe de la Fania es el ejemplo máximo dentro de la historia de la música *salsa*. No es posible abordar la relación de éste como director general de la casa discográfica con cada uno de sus músicos, incluyendo compositores y ejecutantes. Aunque, permítase el ejemplo más representativo, con el que la *salsa* salió de las calles y se colocó en el mercado mundial: el largometraje *Nuestra Cosa Latina*. En palabras del otro co-fundador de la Fania, Johnny Pacheco; aquel concierto en el Cheetah y su grabación representaron un antes y un después en la historia de la *salsa*:

“[...] fuimos firmando a artistas que estaban desencantados con sus sellos, pues mi propósito era fundar un grupo donde se respetaran los derechos de los músicos y donde los músicos se sintieran como una familia. Y creo que eso se logró definitivamente en el año (19)71, cuando celebramos en el Cheetah el primer gran recital de las Estrellas de Fania. Ahí yo dije: hicimos algo. De aquella actuación salió la película *Nuestra Cosa Latina*, se produjeron cuatro álbumes con el concierto, y sobre todo, empezó a crecer la música que hacíamos.”<sup>113</sup>

Cuando Pacheco habla del crecimiento de la música que interpretaban, no refiere a nada estilístico o musicológico, sino en popularidad y ventas. Entre más gente conoce tu música, más probabilidades de éxito comercial tienes. Es necesario recordar las palabras de Pacheco citadas en el capítulo anterior, específicamente cuando refiere el porqué del nombre de la compañía: [...] *–de- un numero cubano titulado “Fania Funche”, de Rolando Bolaños. Y de ahí sacamos el nombre de la compañía que fundamos entre los dos, porque esa palabra no es sólo pegajosa para los latinos, sino también para los americanos y nosotros queríamos llegar a todos los mercados [...]*<sup>114</sup>

La intención del flautista-empresario Johnny Pacheco y el abogado-empresario Jerry Masucci es específica: la música como medio para la obtención creciente de ganancias. El capital se vuelve el eje rector de la acción y la visión artística, religiosa o popular sede el lugar a la mercantilización. No es tajante, sí para obtener ganancias se requiere algún estímulo popular o artístico simplemente se inyecta en la producción. Por eso, Roberto Roena había levantado la voz en contra de la escasa calidad musical que producía la Fania -especialmente la Fania All-Stars- después del éxito en el Yankee Stadium.

La primera película de la Fania presenta dos aspectos fundamentales en la transformación de la expresión musical *salsa* en mercancía. El primero de ellos es la extraordinaria narración que hace sobre la naturaleza popular de la expresión musical; el segundo es la ingeniosa mercadotecnia

---

<sup>113</sup> Padura Fuentes, “*Johnny Pacheco...*”, p.213.

<sup>114</sup> *Ibid.* Los guiones son míos.

empleada para generar y mantener un mercado. El hilo conductor del filme justifica a la *salsa* como expresión popular:

“El filme de la Fania se llena de esas menudencias que matizan la vida de los caribeños desde ese ámbito extraño y asfixiante que representa la cultura norteamericana. Aparecen galleros escondidos en los sótanos de los edificios del South Bronx, sobando y cuidando a sus crías, apostando por ellas, montando una algarabía soberana a espaldas de la sociedad protectora de animales. Asimismo, en una calle cualquiera del Lower East Side de Manhattan, Ismael Miranda representa el dependiente de una botica, una tienda de esas, llena de velas, yerbas e imágenes, donde se venden todos los artificios posibles para conjurar la mala fortuna. La cámara igualmente asiste a toques de santos, en ceremonias religiosas llenas de tambores y colorido donde las viejas deidades afrocaribeñas reciben el empecinado homenaje de los creyentes y así, la película se va empapando de las calles del otro Nueva York, del que no visitan los turistas, saturado de basura y edificios derruidos donde el mínimo bienestar que supone el desarrollo simplemente no existe.”<sup>115</sup>

Efectivamente, la casa discográfica Fania que es industria cultural, produjo un concierto-documental sobre el aspecto popular de la *salsa*, música creada que ellos producían y mercantilizaban. La razón de ello se encuentra en las tácticas de mercadotecnia usadas para ganar mercados y ampliar los que están “seguros”. Lo que la grabación del festival de *Woodstock* hizo por el *rock*, el filme de la Fania lo hizo por la *salsa*. Un grito de identidad que salía de una comunidad ignorada. El instrumento para darse a conocer fue su expresión musical propia, de raíces caribeñas, pero desarrollada en una tierra ajena.

Los fundadores de la Fania asimilaron y aprovecharon la situación, contrataron poco a poco a los artistas de El Barrio y una vez que se tuvo éxito con el mercado local, se pensó en expansión. En la siguiente película titulada *Salsa*, el hilo conductor intenta sacar a la *salsa* de El Barrio; trata de desraizarla, en palabras de Cesar Miguel Rondon:

“La intención de los productores era evidente: para que la industria de la salsa pudiera hacerse realmente millonaria tenía que superar el exclusivo mercado latino, tenía que penetrar el mercado mayoritario del público norteamericano y desde allí convertirse en una auténtica moda de masas que llegara a afectar, inclusive, a las audiencias europeas. Para lograr esto, los empresarios de la Fania se sentían en obligación de cambiar radicalmente la imagen de la salsa. La primera película, *Nuestra Cosa*, era en sentido totalmente perjudicial: ella hablaba del barrio, de cómo la salsa surgía y se desarrollaba en los predios de los arrabales, en ambiente de pobreza y miseria en contraposición directa a todo el despliegue y fastuosidad de la avasallante cultura pop norteamericana. Había, por tanto, que hacer una película que dijera radicalmente lo contrario: que la salsa era, en realidad, un una parte fundamental de la misma cultura pop, que era susceptible de ser gustada por los públicos mayoritarios y que, en absoluto, tenía algo que ver con las minorías y su siempre repugnante

---

<sup>115</sup> Miguel Rondón, *Op. cit.*, p.89.

miseria. Y ésta, sin más, fue la característica fundamental bajo la cual se alentó el llamado boom de la salsa, un boom que, en efecto, incremento los mercados y las ventas, pero que, igualmente, se desvirtuó, en no poca medida, el verdadero sentido y razón de ser de la música de salsa. Por ello, si bien la película Nuestra Cosa nos sirve para indicar el despegue definitivo de la nueva música del Barrio, esta segunda producción, Salsa, nos anuncia el nacimiento del boom industrial.”<sup>116</sup>

El proceso de transformación de la *salsa* se da paulatinamente. El crecimiento de la compañía Fania afianzaría su poder económico y cultural sobre los intérpretes. La música dejó de ser de todos en las calles y algunos clubes selectos, para ser una mercancía de consumo masivo, propiedad de quien tuviera los derechos. Los elementos que dan su naturaleza de popular a la música *salsa* fueron usados y abandonados a conveniencia de la mercadotecnia, simple estrategia comercial.

#### **4.10.- Resumen**

El nacimiento del capitalismo en forma de mercantilismo es causa de la creación de la mercancía cultural; mientras que, la industria especializada en la cultura, es efecto del avance industrial. La historia de la música en relación al desarrollo histórico económico-político de la humanidad, refleja el hecho de que la música no fue siempre mercancía; sino que se mercantilizó con el capitalismo. La historia musical del Caribe es distinta a la europea, ahí las antiguas concepciones sociales sobre la música duraron mucho más que en Europa; la *salsa* es descendiente de esas músicas caribeñas.

El proceso de transformación de la música popular *salsa* a mercancía puede observarse a través de la actividad de la Fania. La finalidad de la interpretación, el espacio en donde se ejecutan las piezas y los aspectos estilísticos -incluyendo el tema-. Todo se plantea antes y después del monopolio, a veces con ejemplos de la historia de la música en general. Finalmente se expone el papel del empresario y las diversas formas de controlar su industria; esencialmente los prototipos.

#### **4.11.-Conclusiones**

La música *salsa* pasó de ser una expresión musical popular a una mercancía. El proceso de transformación no es uniforme, ni único, ni limitante. Siempre hay la posibilidad de caer en el error de generalizar. La casa discográfica Fania se presenta como la parte específica de la industria cultural a través de la cual el proceso toma sentido. Con su hegemonía, la estandarización permeó todos los ámbitos musicales en la *salsa*, desde las letras hasta las imitaciones de sonidos estadounidenses. El poderoso embudo editor que representa la industria cultural, tergiversa los significados e introduce necesidades, al tiempo que crea consumidores.

---

<sup>116</sup> Miguel Rondón, *Op. cit.*, p.129.

No existe una fecha determinada que establezca puntualmente cuando la música *salsa* comenzó a mercantilizarse y capitalizarse. Es un proceso con muchas especificidades que regularmente dependen del margen humano. La circunstancia puede depender de las intenciones del músico, del empresario, del público; sin embargo, es posible trazar un margen sobre la influencia del sistema capitalista -especialmente en la forma de industria cultural- sobre una manifestación musical popular.

Las carreras de los músicos de este período funcionan como ejemplos de las distintas posiciones que se pueden adoptar frente a la industria cultural: desde Eddie Palmieri hasta el mismo Johnny Pacheco. No es posible mantener el argumento de que a partir de esta fecha ya no existe la *salsa* como expresión popular, claro que existe. Los elementos que le dan su esencia se encuentran en un vaivén dentro de los sectores sociales.

## **Conclusiones**



Un proceso de transformación difícilmente puede ser expuesto de manera completa siguiendo un patrón general, una línea cronológica o un razonamiento dicotómico contundente. Los acontecimientos que conforman la totalidad del proceso no se desarrollan en una lógica coherente desde el momento en que están sucediendo los hechos. Es el historiador quien con cierta perspectiva de tiempo, une y da razón a los sucesos del pasado.

Los hombres contemporáneos al proceso de transformación quizá tuvieran una idea de los cambios que se estaban presentando en la visión artística -por supuesto, este argumento no aplica de forma general a todas las personas-; el comentario de Roberto Roena acerca de cierta producción de la Fania All-Stars, es ejemplo de ello. No obstante, la suma de todos los hechos puede ser mejor apreciada con cierta distancia espacial o temporal.

Las mutaciones ocurridas en las expresiones culturales no se manifiestan por sí mismas, son resultado de un razonamiento humano previo que las visualiza; regularmente, con objetivos muy precisos. Lo anterior resulta más evidente en la sociedad que se desarrolla con el capitalismo. Los empresarios culturales o editores tienen intenciones determinadas; para lograr llevar a cabo sus diseños ponen a funcionar una maquinaria capitalista específica -la industria cultural-.

Las múltiples relaciones existentes entre cada editor y cada artista, conforman el cuerpo completo de un proceso de transformación. Puede ser indispensable abordar cada singularidad para entender la totalidad del o de los efectos; sin embargo, la carencia de fuentes que aborden un tema tan delimitado se muestra como el obstáculo más difícil de sortear. Aunque no es necesario cubrir todos y cada uno de los acontecimientos para observar y comprender un proceso; basta relacionar y analizar los principales sucesos que dan consecuencia a otros, para comprender que se está dando un cambio.

El proceso que sigue el presente estudio es el de la transformación paulatina de la expresión cultural-artística-musical-popular *sa/sa* en mercancía. El concepto que se aborda es el de lo popular, en donde se da una transmutación de valores y significados. Los elementos que identifican a la *sa/sa* como una expresión popular son convertidos artificialmente a través de la industria cultural en componentes característicos propios de una mercancía.

Al fijar con claridad el concepto de popular se debe diferenciar entre las cualidades de la cultura popular anterior al desarrollo capitalista, las de la cultura popular que convive con el capitalismo pero es anterior a la evolución de la industria masiva; y finalmente, la cultura popular que es contemporánea al capitalismo industrial masivo. La cultura popular que se trata en este trabajo, pertenece a la tercera descripción, y uno de los principios que la definen es el constante intercambio de valores, significados, entendimientos, etcétera; de cada uno de los sectores sociales.

El proceso es real, la transformación también, pero no es completa o absoluta. Dada la hipótesis de circularidad, no es posible adjudicar la pertenencia exclusiva de una identidad popular a

un grupo social. Lo popular se encuentra en la sociedad, en toda la sociedad, no en uno de sus sectores. Pese a ello, existen partes de la sociedad mucho más permeadas de características populares que otros. Es aquí en donde se debe establecer la hegemonía de un conjunto social sobre otro; la supremacía que se ejerce es principalmente económica y cultural.

El sector hegemónico y el no hegemónico de la sociedad valorizan, significan y realizan las expresiones artísticas provenientes de sus grupos de distintas formas. La apropiación desigual de los bienes económicos y culturales, la calle, la marginación, el trabajo, la religión y las problemáticas del día a día; parecen ser conceptos elementales que componen la identidad de la cultura popular contemporánea al capitalismo industrial masivo.

Estos componentes son aplicables a la cultura de la sociedad que dio vida a la *salsa*. La sociedad de migrantes -o descendientes de ellos- primariamente caribeños que se asentó y fundó El Barrio -o *Spanish Harlem*- en la ciudad estadounidense de Nueva York -cuya expresión musical genuina nació durante la segunda mitad del siglo XX-. Dicha población era esencialmente popular y no poseía el dominio de los medios de producción o el excedente de su trabajo, por tanto no tenían el poder económico.

En realidad, la situación de los migrantes en el Barrio era bastante marginal, la delincuencia, el hambre y el desempleo eran cosas de la vida diaria; luego entonces ¿Qué tanto poder económico-cultural podían detentar estos sectores? Por otro lado, las expresiones culturales-artísticas-musicales desarrolladas por la comunidad de migrantes caribeños en Nueva York -*boogaloo, jala jala, shing a ling*- eran manifestaciones que buscaban la fusión o mezcla con los sonidos estadounidenses -representaciones de la sociedad que sí tenía el poder económico-cultural-; la *salsa* rompe con ello y busca una identidad propia, pero más cercana al Caribe.

La música del Caribe -de la cual la *salsa* es heredera- contiene los mensajes y concepciones sociales anteriores al capitalismo. Aquellas expresiones y valorizaciones populares de otro tiempo que académicos maniqueístas tachan de folclor. Con la evolución y perfeccionamiento del capitalismo -esto incluye la expansión y especialización del comercio, el mercado, la empresa y la industria- hubo una transformación específica en la forma en que las sociedades concebían el arte.

Las repercusiones que el capitalismo ha tenido en las concepciones sociales sobre la cultura han sido profundas. El camino histórico de la ciencia, la tecnología, las artes, e incluso los gobiernos, sería radicalmente distinto de no haberse desarrollado el sistema capitalista. Los procesos de transformación no se limitan en ningún sentido a la música, pueden ser aplicados a una u otra expresión artística; inclusive si es o no popular, en ese sentido sólo importaría que hubiese una transformación acaecida como consecuencia de la intervención de la naturaleza y la lógica del capitalismo.

La gran mayoría de la música que utilizan los editores para generar ganancias tiene dos grandes características comunes identificables: 1.- al nacer como producción y no como creación, la finalidad de su manifestación, el ambiente en donde se da y su calidad están sometidas a una intención comercial-capital; nacen únicamente para satisfacer y mantener una demanda. Es música comercial e industrial que no contiene alguna visión artística. 2.- ya que se apega a cierto prototipo específico, suele sujetarse a una moda; una vez que se acaba la fama y el momento en boga de alguna *famous star* o de un *wonder hit* pasan al olvido, es transitoria.

La acepción de popular en la música *salsa* se ve modificada cuando los fundamentos que le brindan identidad son sustituidos por otros, en este caso, elementos de una visión capitalista. No es que se eliminen tozuda e intencionalmente los contenidos populares propiamente dichos; más bien, lo que se da es una selección de aspectos por parte del empresario cultural o editor. El pensamiento que guía la elección es la conveniencia para producir riquezas a la compañía y, desde luego, al empresario. Es entonces que las particularidades de la expresión musical popular se convierten en singularidades propias del capitalismo o al servicio de este.

La *salsa* nació como expresión musical popular -con todo lo que esto involucra-, se practicaba por los sectores sociales no hegemónicos -en ningún sentido ostentaban un poder económico o cultural-, y planteaba una identidad propia bajo un margen geográfico-social-cultural muy distinto. La selección realizada por Johnny Pacheco y -principalmente- Jerry Masucci es una esquematización que condiciona, clasifica y organiza la creación -o expresión- musical; de tal forma que los introduce en un catálogo para su venta. Aquí se transforman las significaciones y valorizaciones populares.

Una vez que son parte de la lógica capitalista, su función es prácticamente mercantil-capital. De tal modo que ya no son una creación artística sino una mercancía industrial. Esta es la razón de su producción en serie, de su estandarización y de su poca calidad de contenido y técnica. Al ser producto de las intenciones y razones de un sector social determinado, contiene mensajes propios de dicho grupo; en este caso la parte hegemónica de la sociedad establece, asegura y refuerza su posición manteniendo el consumo -o consumismo- del sector social no hegemónico.

Esta es la razón de que exista una subordinación, una manipulación y un control ejercidos intencionalmente desde su postura hegemónica, hacia los no hegemónicos. Toda mercancía que va al flujo de la compra-venta en los mercados nacionales e internacionales no pertenece al público, al consumidor, a las masas, o a cualquier otro. Son propiedad de un dueño con algún poder económico y que pertenece a determinado sector pudiente, que pone a la venta mercancías que le sean redituables. Para asegurar ello, estructura un férreo aparato de edición, se apoya en los prototipos y realiza enormes catálogos.

Si las temáticas, formas y consideraciones populares dejan ganancias, no contravienen los designios del empresario o no ofenden la ética del editor -o del patrón-; entonces no hay problema en

que se le incluya en la producción. De lo contrario, literalmente, se le “edita”. Esta forma de obrar desintegra los significados anteriores, instaura nuevos y los pone a andar. Descontextualiza, resignifica -resemantiza- y refuncionaliza las manifestaciones culturales-artísticas populares.

El caso de la *salsa* presenta todos los planteamientos necesarios para analizar un proceso de transformación de una expresión artística-popular en mercancía a través de la industria cultural -aparato específico-especializado del capitalismo industrial avanzado-. La *salsa* pasó por un proceso de transformación, de popular a mercancía por medio de la casa discográfica Fania y su monopolio. Los matices populares de la *salsa* no desaparecieron por arte de magia, todavía después de la desaparición del sello Fania, e incluso mucho después, sigue habiendo *salsa* de tono popular. Esto es porque -como se menciono-, lo popular no es exclusivo de ningún grupo en particular-.

El apoderamiento por parte de un sector social adinerado de una expresión popular, aunado a su modificación y tergiversación; se plantea la imperiosa tarea de establecer límites racionales al sector social que posee el poder económico-cultural y que, al parecer tiene la idea de que puede hacer y deshacer patrimonios e identidades sociales según su consideración. La *salsa* no es un ejemplo aislado o un caso excepcional, pero su unicidad no sólo se encuentra en su originalidad musical; sino en donde tiene sus antecedentes musicales y sociales, en donde germina, y las implicaciones que conciernen a todo ello.

Finalmente, una sociedad en donde lo material es lo más importante, únicamente puede expresar música mercantil:

“Las estructuras musicales surgen de patrones culturales concretos, de ahí que cada sociedad clasifique los sonidos de acuerdo con la funcionalidad que cumplen, así encontramos música creada para el baile, para el deleite, de los sentidos, música ligera, culta, religiosa, música de consumo [...] Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad [...] se ha producido una visión equivocada sobre la función que cumple la música dentro de nuestro universo actual. Se la tiende a unir demasiado al mundo del consumo olvidando que está mucho más cercana al mundo de la cultura. Esto ha generado una falsa visión sobre la idea de que la necesidad del hombre de escuchar música obedece más a una mera actividad de ocio o consumo que a una actividad cultural perdiéndose, de este modo, el interés social por la música más allá de la visión que la convierte en mercancía de intercambio dentro de la moderna sociedad de consumo olvidando que junto a esa dimensión consumista a la que se ha expuesto hoy la música sigue existiendo una dimensión cultural fundamental que es la que dotará de sentido al hecho musical.”<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Jaime Hormigos, *Distribución Musical en la Sociedad de Consumo: La Creación De Identidades Culturales a través del Sonido*, p.93.

## **Reporte de Fuentes**

## Fuentes

### A) Bibliográficas

Adams, Willi Paul, *Los Estados Unidos de América*, Siglo XXI, España, Colec. Historia Universal Siglo XXI, Vol. 30, 1992, 493pp.

Adorno, Theodor W. y, Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, 303pp.

----- y, Edgar Morin, *La industria cultural*, Galerna, Argentina, 1967, 67pp.

Amin, Samir, *Los desafíos de la mundialización*, Siglo XXI, México, 1999, 297pp.

Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, Siglo XXI, México, 1993, 343pp.

Arteaga, Jose, *Oye como va...El mundo del jazz latino*, La Esfera de Libros, Madrid, 2003, 447pp.

Attali, Jacques, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 2011, 227pp.

Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, 127pp.

-----, *El autor como productor*, Ítaca, México, 2004, 61pp.

Bergeron, Louis, Francois Furet y Reinhart Koselleck, *La época de las revoluciones europeas 1780-1848*, Siglo XXI, España, Colec. Historia Universal Siglo XXI, Vol. 26, 1976, 342pp.

Bethell, Leslie, *A Cultural History Of Latin America: Literature, Music And Visual Arts in The Ninth And Twenty Centuries*, Cambridge University, New York, 2005, 358pp.

Canclini, Néstor García, *Las Culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1989, 224pp.

-----, *Culturas Híbridas*, Grijalbo, México, 1989, 365pp.

Clough, Shepard B. y Richard T. Rapp, *Historia económica de Europa. El desarrollo económico de la civilización occidental*, Ed. Omega, Barcelona, 1988, 608pp.

Cobban, Alfred (director), *El siglo XVIII. Europa en la época de la ilustración*, Siglo XXI, Madrid, Colec. Historia de las civilizaciones, Vol. 9, 1989, 482pp.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Muchnik Editores, 1997, 272pp.

Guerrero, Omar, *El neoliberalismo. De la utopía a la ideología*, Fontamara, México 2009, 246pp.

Heckscher F., Eli, *La época mercantilista*, FCE, México, 1983, 871pp.

Heilbroner L., Robert, *Naturaleza y lógica del capitalismo*, Siglo XXI, México, 1989, 199pp.

Hilton, Rodney, "Capitalismo ¿Qué hay tras esta palabra?" en Rodney Hilton, *La transición del feudalismo al capitalismo*, Grijalbo, Barcelona, 1978, 203-222pp.

Hobsbawm, Eric, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Crítica, Barcelona, 1998, 332pp.

-----, *Industria e imperio. Una historia económica de Gran Bretaña desde 1750*, Ariel, España, 1968, 373pp.

-----, *La era del capital 1848-1875*, Crítica, Barcelona, 2007, 358pp.

-----, *La era del imperio 1875-1914*, Labor, España, 1987, 392pp.

-----, *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1998, 612pp.

Houtart, Francois, *Religión, sociedad y mercado en el neoliberalismo (Tres ensayos)*, UNAM, México, 1997, 87pp.

Leymarie, Isabelle, *Músicas Del Caribe*, Akal, Madrid, 1998, 175pp.

-----, *La música cubana*, Océano, España, 2003, 95pp.

-----, *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*, Akal, España, 2005, 410pp.

-----, *Jazz Latino*, Robinbook, Barcelona, 2003, 202pp.

López De Jesús, Lara Ivette, *Encuentros Sincopados: El Caribe Contemporáneo a través de sus prácticas musicales*, Siglo XXI, México, 2003, 210pp.

Mattelart, Armand, *La cultura como empresa multinacional*, Serie Popular Era, México, 1976, 177pp.

Miege, Bernard, *La sociedad conquistada por la comunicación*, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1992, 167pp.

Montenegro, Walter, *Introducción a las doctrinas político-económicas*, FCE, México, 2006, 327pp.

Moore, W.E, *Las relaciones industriales y el orden social*, FCE, México, 1954, 589pp.

Orovio, Helio, *Música por el Caribe*, Ed. Oriente, Cuba, 2007, 180pp.

Quintero Rivera, Ángel, *Salsa, sabor y control: Sociología de la música "Tropical"*, Siglo XXI, México, 1999, 390pp.

Rondón, Cesar Miguel, *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*, Ediciones B Grupo Z, Bogotá, 2004, 436pp.

Scarano, Francisco A., *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*, McGrawHill, Colombia, 2003, 1038pp.

Sée, Henri, *Orígenes del capitalismo moderno*, FCE, México, 2000, 151pp.

Van Dulmen, Richard, *Los inicios de la Europa moderna*, Siglo XXI, España, Colec. Historia Universal siglo XXI, Vol. 24, 1992, 468pp.

Ulloa S., Alejandro, *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*, Universidad del Valle, Colombia, 2008, 387pp.



Vogel L., Harold, *La industria de la cultura y el ocio. Un análisis económico*, Fundación Autor, Madrid, 2001, 694pp.

Varios Autores, *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, UNESCO. FCE, México, 1982, 309pp.

Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos, Siglo XXI*, México, 2011, 519pp.

## **B) Electrónicas**

Barriga Monroy, Martha Lucia, *La Historia del tambor africano y su legado en el mundo* en *El Artista*, Num.-001, Colombia, Universidad de Pamplona, 2004, 30-48pp, Versión Electrónica <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/874/87400104.pdf> 28/04/2012.

Bautista López, Angélica, *De la creación a su consumo: objetos y mercancías*, en *Athenea Digital*, Núm.- 14, Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2008, 191-198pp, Versión Electrónica <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53701411> 28/08/2013.

D. Abreu, Christina, *Celebrity, "Crossover", and Cubanidad: Celia Cruz as "La reina de la salsa" 1971-2003*, en *Latin American Music Review*, Núm.- 1, Vol.-28, 2007, 94-124pp, publicado por University of Texas Press, Versión Electrónica <http://www.jstor.org/stable/4499325> 07/02/2012.

Espinal Pérez, Cruz Elena, *La(s) cultura(s) popular(es). Los términos de un debate histórico conceptual*, en *Universitas humanística*, Num.-67, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, 2009,223-243pp, Versión Electrónica <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79118958011> 5/03/2013.

Hormigos, Jaime, *Distribución Musical en la Sociedad de Consumo: La Creación De Identidades Culturales a través del Sonido*, en *Grupo Comunicar*, Num.-34, Vol.-XVIII, España, 2010, 91-98pp, Versión Electrónica <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/158/15812481011.pdf> 28/10/2011.

Miege, Bernard, *La mercancía cultural: algunas características de su creciente desarrollo*, en *Humanitas*. Portal temático en Humanidades, 2009, 24pp, Versión, Electrónica [http://detuatu3puntos.files.wordpress.com/2009/01/miege\\_mercantilizacion-de-la-cultura.pdf](http://detuatu3puntos.files.wordpress.com/2009/01/miege_mercantilizacion-de-la-cultura.pdf) 10/09/2013.

Padura Fuentes, Leonardo, *Johnny Pacheco: del nuevo tumbao al tumbao añejo. Crónica mayor de la salsa*, en Guaraguao, año 3, Núm.- 9, 1999, 207-216pp, publicado por Asociación Centro de Estudios y Cooperación Para América Latina, Versión Electrónica <http://www.jstor.org/stable/25596139> 07/02/2012.

-----, *Salsa y conciencia*, en Guaraguao, año 6, Núm.- 15, 2002, 119-123pp, publicado por Asociación Centro de Estudios y Cooperación Para América Latina, Versión Electrónica <http://www.jstor.org/stable/25596298> 07/02/2012.

Quintero Rivera, Ángel G., *Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y al tiempo*, en TRANS. Revista Transcultural de Música, Núm.- 6, Barcelona. España, Sociedad de Etnomusicología, 2002, 20pp, Versión Electrónica <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200609.pdf> 07/02/2012.

Ramos Gandía, Nicolás, *Historia De la Salsa, Desde las raíces hasta 1975*, Versión Electrónica <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf> 28/10/2011.

Signorelli, Amalia, *Cultura popular y cultura de masas. Notas para el debate*, en Estudios sobre las culturas contemporáneas, Núm.- 002, Universidad de Colima, México, 1987, 109-122pp, Versión electrónica <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31610205> 05/03/2013.

Singer, Roberta L. y Elena Martínez, *A south Bronx latin music tale*, en Centro Journal, Núm.- 001, Vol.- XVI, City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños, New York, 2004, 176-201pp, Versión electrónica <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37716113> 18/11/2011.

### **C) Videos**

*Historia de la salsa*, Latin Music USA, Corporation for Public Broadcasting, Latino Public Broadcasting, National Endowment for the Arts, en [http://www.youtube.com/watch?v=p3\\_I5cv9r-0](http://www.youtube.com/watch?v=p3_I5cv9r-0) 09/05/2012.