

Markus Ochse *

Discutiendo la autenticidad en la música *salsa*

Resumen: La *salsa* se desarrolló en base a música popularailable cubana y puertorriqueña, y, uniéndose al jazz norteamericano, al folklore, al rock y al pop, se hizo un nuevo horizonte dentro de la comunidad de *latinos* de Nueva York a fines de los años 60 y durante los 70. Siendo mucho más que sólo música divertida para bailar, la *salsa* muy pronto se perfiló como un emblema de la identidad de *latinos*, y fue usada también como un concepto cultural y socio-político en muchas partes de América Latina. No obstante este desarrollo, a mediados de los años 80 la música ha cambiado hasta llegar a ser vista incluso como algo contrarrevolucionario y carente de calidad estética, expresividad y pretensión, que ya casi no merece llevar el nombre de “salsa”. Este artículo trata sobre debates estéticos acerca de calidades musicales en términos de autenticidad que se llevaron a cabo en Cali, Colombia. Se intenta llegar a una deconstrucción de nociones esencialistas de autenticidad, considerando que la *salsa* en Cali *no* se hizo popular porque haya *representado* de manera auténtica a su gente, sino que se ha hecho popular, más bien, por permitirle a la gente *construir* nociones de autenticidad, verdad e identidad, poniendo sus propios estándares estéticos a su disposición.

Summary: *Salsa* grew out of Cuban- and Puerto Rican-based popular dance music and, while embracing North American jazz, folklore, rock and pop, it became a new horizon among the Latino community in New York in the late 1960s and '70s. Far more than being just entertaining dance music, *salsa* soon became an emblem of Latino identity and was used as a cultural and sociopolitical concept in many parts of Latin America. Nonetheless, in the middle of the 1980s the music changed to a point where it was even seen as counter-revolutionary, lacking aesthetics, expression and pretension, so that it hardly merits to still be called *salsa*. This paper is about aesthetical debates on musical qualities in terms of authenticity in Cali, Colombia. The purpose is to deconstruct essentialist notions of authenticity by considering that *salsa* in Cali did not become popular for *representing* its people authentically. Rather it became popular for enabling people to *construct* notions of authenticity, truth and identity by placing its own aesthetic standards at people's disposal.

* Antropólogo, “Institut für Ethnologie” de la Universidad de Leipzig, Alemania. Trabaja en su tesis doctoral con el tema “La Salsa y la identidad caleña”.

Muerte de la Salsa?

The Death of Salsa: Pretty dramatic title, no? What's next, Bach's Toccata and Fugue in D minor accompanying this piece on MP3? After all, salsa music still makes money. Victor Manuelle (by the way, why does he misspell Manuel?) Frankie Negrón and, of course, the companies, still make a nice piece of change. So it won't go anywhere, it will still be in the marketplace. Even musically, a lot of today's salsa can still get you to tap your feet, it still sounds peppy and alive. So what's with the dramatic declaration? The following: I argue that this music has certain aesthetics established over the years that are its lifeblood, its essence. And while this music has certainly changed over the years, it has maintained those aesthetics. But now those aesthetics are being lost as the commercialization of the music transforms its character to make it more mainstream, more pop. Much in the way Dracula drained Lucy of blood in Bram Stoker's novel, this has drained it slowly, leaving a pretty, walking, talking, but undead creature (Delgado 1999).

Acusando la comercialización de la Salsa a partir de los años 80, el periodista cubano Abel Delgado dice que la *Salsa romántica* se encuentra fuera de lo estético y es responsable por la pérdida de lo estético como tal. Por eso le parece más adecuado dejar de hablar de *Salsa* y utilizar más bien el término *música afro-latina* para determinar las raíces auténticas *afrocubanas*. No sólo él tiene esta actitud sino también muchos músicos famosos desde los años 50 viendo en la Salsa nada más que música cubana embalada de un nuevo nombre y algunos arreglos distintos. Tito Puente por ejemplo acepta aplicar ese término sólo para la cosa que se echa en las papas a la francesa (Santana 1992: 17).

El autor plantea de manera esencialista una identidad musical que se basa en términos de nación, de étnia y de raza. Vee una relación casi natural entre la música y la raza negra que es el fuente de una supuesta autenticidad. La esencia de la "música afro-latina" es la "sangre africana" que acaba de enfermarse por la comercialización de la *Salsa romántica*. La autenticidad en cambio deriva de tres criterios estéticos musicales supuestamente heredados del África y los ancestros esclavos del Caribe. Primero destaca un *afrocentrismo* que se manifiesta en los ritmos sincopados. Esos son producidos de los tambores animados por dioses africanos. Además las canciones tienen una fuerte conexión a la religión *yórubá* y a la *santería* cubana. El segundo criterio es la *improvisación* y la *espontaneidad* en las "llamadas y respuestas" de cada canción. Finalmente, la "música afro-latina" siempre posee una narratividad auténtica de eventos amorosos o la vida cotidiana en barrios populares. Sólo "la combinación perfecta" hace de la música "algo valioso" y estético, capaz de animar a bailar y de representar los latinos (Delgado 1999). Con la aparición de la *Salsa romántica* sin embargo se perdió todo eso. Carece del ritmo, de la improvisación y de la narratividad hasta el punto que "Changó mismo podría tocar el hombro de Jerry Rivera sin que él se lo diera cuenta". Se caracteriza por tambores callados, improvisaciones limitadas a

“no-nos” y historias de sexo, amor y pasiones (Delgado 1999). Por la última razón también es denominado despectivamente como “pornosalsa” (Ulloa 1992).

La Salsa al debate

La Salsa se basa estructuralmente en estilos cubanos como el *son*, la *rumba*, el *mambo*, el *chachachá*, el *bolero*, la *guaracha* y la *pachanga* que todos por su parte son fusiones de elementos musicales africanos y europeos (Alén 1998). Pero también va más allá de las herencias afrocubanas en cuanto a la incorporación de estilos afroborinqueños, del *jazz* y del *rock*. No sólo es una mezcla de elementos diferentes sino también un fenómeno musical híbrido lleno de conflictos ideológicos (Aparicio/Jáquez 2003). Como no intento reducir la música a una sola raíz, la sigo llamar *Salsa*. La Salsa se distingue de sus antecedentes tanto al nivel musical como por criterios ideológicos. Incorpora más instrumentos de viento, arreglos más agresivos y líricas que se refieren a un ambiente sociocultural distinto a Cuba (Waxer 2002a; Berríos-Miranda 2002a). Lejos de ser solamente un ritmoailable es un espacio abierto de proyecciones culturales y políticas (Colón 1999: 6). De esta manera en los años 60 y 70 representó a los latinos en Nueva York siendo un medio de articular identidad (Waxer 2002a: 4). Fue la voz del *barrio* que expresó las condiciones pesadas de vida, las luchas por igualdad y los sueños de una América Latina unida que son comparables a la “comunidad imaginada” de Benedict Anderson (2002). En los años 70 también los intelectuales latinoamericanos reconocieron en la Salsa un potencial político que por primera vez dejó de ser representativo exclusivamente para la clase obrera en la *South Bronx*. Pero sólo a partir de los años 80 el estilo romántico sobrepasó definitivamente las fronteras sociales y geográficas. Tuvo éxito en Europa, el África y en Japón, donde no sólo se consume sino también se produce la Salsa. La *Orquesta de la Luz* del Japón reclama p.ej. en los años 90 de que “La Salsa no tiene fronteras” (Hosokawa 2002).

La Salsa siempre ha sido motivo de múltiples discusiones para determinar sus raíces. Los cubanos isleños se niegan a verla como algo nuevo y por eso es tanto la suya como el *son*. Los puertorriqueños por el contrario subrayan las diferencias del *son* y sus propios influjos en la Salsa. Por eso también la adoptan como la suya. En Miami, el nido de la *Salsa romántica*, viven los cubanos exiliados como otra fuerza política. No sólo están en contra de Fidel Castro sino también de muchos intérpretes de la *Salsa dura* que fraternizan según ellos con el socialismo. Respecto a eso, Willie Colón critica las prácticas de los *Grammies Latinos* que están en manos de una “mafia cubana” que cierra las puertas para todo tipo de música crítica (Colón 2000). Aparte de identificaciones nacionales con la Salsa que también se pueden observar en Venezuela (Berríos-Miranda 2002b) o Colombia (Waxer 2002b), sirve para identificarse en términos de género. Afirma aparentemente el mundo latino masculino que trata a la mujer como si fuera objeto de conquista sexual. Hay una cantidad de canciones sobre *guapos* que son “hombres verdaderos” sin temor de pelearse o matarse por una mujer (Arteaga

1993). No obstante la Salsa les gusta a las mujeres también y, escuchando la música, ellas no sólo reafirman su rol en la sociedad sino también lo deconstruyen. Francés Aparicio (1998) muestra p.ej. como las mujeres mismas contestan a las imágenes creadas en las canciones. De manera igual la apropiación de estilos musicales por parte de la comunidad gay cuestiona las oposiciones binarias entre los sexos. A pesar de que muchas veces se apropia de la *Salsa dura* para construcciones masculinas heterosexuales, y lo romántico se atribuye a los gay (Quintín Quílez/Urrea Giraldo 2001), también cantantes de la *Vieja Guardia* como Celia Cruz son imitados en performances de travesti. El rechazo de nociones esenciales del sexo biológico es que llamó Judith Butler (1997) “la performatividad de identidades genéricas”.

La Salsa como heterotopía

Aprovechándome de la idea de los *no-muertos* de Bram Stoker en el artículo de Delgado quisiera añadir que ellos están condenadas a una vida perpetua. Comparándoles a la Salsa hay que admitir pues que esta música está lejos de morirse. Lo que realmente está al punto de morirse son las identificaciones e ideas esencialistas sobre la cultura. Si más bien se deja atrás el esencialismo se puede caracterizar la Salsa como “amalgamamiento musical” (Pacini Hernández 2003) de carácter híbrido. Eso nos llevará a un terreno que Homi Bhabha llamó “tercer espacio” (Bhabha 2000: 55) y que Michel Foucault denominó “heterotopía” (Foucault 2002: 39). Según Bhabha se trata de un espacio principalmente abierto para construir una identidad en medio de diferentes actores culturales y actitudes. De esa manera cada cultura, cada identidad es un resultado de negociaciones ambivalentes que se niegan a nociones de una pureza cultural y oposiciones binarias como *centro* versus *perifería*, *Primer Mundo* versus el *Tercero* y lo *propio* versus lo *ajeno* (Bhabha 2000: 55-57). De manera similar Foucault deriva su concepto de la *heterotopía* caracterizando la época actual como la del espacio. Dice que

Estamos en la época de lo simultáneo, [...] de la yuxtaposición, [...] de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta [...] menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje. Tal vez se pueda decir que algunos de los conflictos ideológicos que animan las polémicas actuales se desarrollan entre los *piadosos descendientes del tiempo* y los habitantes encarnizados del espacio (Foucault 2002: 34, el destacado en itálicas es mío).

La Salsa sería un buen ejemplo para *yuxtaposiciones* de elementos culturales diferentes incorporando tanto lo próximo como lo lejano. En la *heterotopía* llamada Salsa se unen ritmos sincopados con la armonía de lo romántico. Los conflictos derivados de esta *yuxtaposición* son caracterizados por Foucault como conflictos ideológicos entre los “descendientes del tiempo” y los “habitantes del espacio”. Para aclarar esto miremos ahora discusiones sobre la autenticidad de la música Salsa en Cali.

Cali: Capital mundial de la Salsa

En la *Capital mundial de la Salsa*, como se titula Cali desde principios de los 80, hay una crisis referente a la esencia de su cultura salsera. Varios autores veen la Salsa de hoy en un proceso de decadencia con un carácter contra-revolucionario y traicionero referente a la herencia afrocubana (Pagano 1994). Cali no sólo es amenazada por la *Salsa romántica* sino también “ha comenzado a sonar más y más vallenato” (La Semana 2001: 98). Por eso hay que recuperar los restos de una cultura popular salsera que sólo sobrevivió como “fenómeno de ghetto” en los barrios populares (Escobar 2000). Los autores de la autenticidad en crisis, que son los “descendientes del tiempo” en terminos de Foucault (2002: 34), plantean de esta manera una historia lineal de la música africana vía la afrocubana hasta la Salsa de hoy. Son los coleccionistas de LP’s que guardan la cultura como “memoria musical” (Waxer 2002c) transformando el “soundscape”¹ caleño en un “museo de vinilo” (Waxer 2002a: 4).

La “música antillana”, como llaman en Colombia los antecedentes de la Salsa, llegó al país vía los discos importados en los puertos de Barranquilla y Buenaventura. En Cali se desarrolló toda una cultura popular disquera a pesar de que la literatura científica muchas veces relaciona la música en vivo más con lo auténtico que con el disco en “la época de su reproductibilidad mecánica” (Benjamin [1936] 1996; Goodwin [1988] 2000). En los años 40 había una llamada “zona de tolerancia” en donde se legalizó la prostitución y donde había sitios nocturnos con los mejores bailarines caleños inventando nuevos pasos con el sonido del disco. Para adaptar la música a la forma de bailar en Cali, en los años 60 se aceleraron los discos del *Boogaloo* de 33 a 45 vueltas por minuto (Ulloa 1992). Los discos acelerados sirvieron como “vehículos sonoros” produciendo los mismos efectos que la música en vivo. Por eso son más que documentos musicales; son creadoras de una presencia sonora y por eso son auténticos (Waxer 2002c: 10).

La cultura popular salsera se manifiesta especialmente durante la Feria de Cali a finales del año cuando se presentan las orquestas más famosas de este género musical. En las celebraciones navideñas se rinde el culto al baile como en ningún otro lugar en Colombia, siendo Cali la ciudad de la alegría, la rumba, el deporte y las mujeres más lindas del país. Bailar bien es esencial para la socialización y los caleños lo aprenden antes que a leer o escribir. A pesar de que la Salsa viene de afuera, se la adoptó como la suya a través del baile (Ulloa 1992: 388).

En los años 80 todavía se bailaba la Salsa en la ciudad pero los lugares y eventos cambiaron. Habían antes en los sectores populares sitios de baile dominical para jóvenes que llamaron *agüelulos* porque la única bebida permitida fue el jugo de lulo, re-

1 El termino “scape” lo tomé de Appadurai (1998: 11) que ve tanto la cultura como la identidad en términos de espacio porque no es posible de fijarlas estrictamente a ciertos territorios.

emplazado más tarde por la Coca Cola. También había *griles* para los adultos que eran parecidos a discotecas pero para gente de los barrios populares y menos costosos. Con la aparición de discotecas grandes en sectores de la clase media-alta, la gente ya casi no visitaba los sitios de antes y por eso muchos de éstos cerraron.

También se formó una escena de orquestas salseras y muchos de ellas aprovecharon, como toda la ciudad, la nueva riqueza traída por el narcotráfico (Valverde/Quintero 1995). Las orquestas tocaron principalmente la *Salsa romántica*, y también en las discotecas se prefirió este estilo. Mientras que los coleccionistas de LP's ven en eso un proceso de decadencia, no hay que olvidar que esta época fue justo el momento de la proclamación de la "Capital mundial de la Salsa" y que solo la *Salsa romántica* captó el gusto de la mayoría de los caleños y desbordó de manera musical las fronteras sociales.

Desde 1995, cuando cautivaron a muchos narcotraficantes, se observa en Cali una reminiscencia del disco como recuerdo a los tiempos pasados. Durante la Feria se organizan fiestas en los barrios populares. Abrieron muchas *Viejotecas* que son comparables a los sitios de antes porque son menos costosas, con la gente del barrio y el sonido de la *Vieja Guardia*, la música de Cuba (Waxer 2001). También hay un espacio en la Feria que ni siquiera en la época de la *Salsa dura* existía. Miles de aficionados y coleccionistas de LP's se reúnen cada año en el 'Parque de la Música', perdiéndose en los sonidos sincopados de la Salsa, comprando nuevos discos y refrescando su memoria musical. Parece que se trata de un lugar sagrado con la coexistencia de diferentes grupos sociales y étnicos que son unidos sólo por el momento al disfrutar del sonido del disco. En la Feria no sólo hay una reminiscencia de la *Salsa dura* y del disco sino hay conciertos de todos los tipos de Salsa y de otros estilos musicales como el *vallenato*, el *merengue*, la música *rock*, *pop*, *techno*, *reggae* o *rap*.

Conclusión

El *soundscape* caleño suena heterogéneo y los caleños escogen según su gusto y las actividades nocturnas planeadas en grupo. Se emplazan a través de la música en el espacio que les rodea articulando en el baile una identidad colectiva. Esta identidad está lejos de ser estable, invariable o esencial como lo plantean los "descendientes del tiempo" y autores de crisis. Reducir la Salsa a lo auténtico afrocubano y plantear una historia lineal hasta las raíces lleva a la paradoja que "lo popular se [autoctoniza] en forma localista y no se [piensa] como una categoría histórica,[...], como un proceso y que como tal se va hibridizando" (de Toro 1999: 36). El esencialismo implica la exclusión de otras influencias culturales y el hecho de que la Salsa justamente creció por estilos diferentes. Sobrepasando el esencialismo hay que definir la diferencia no "*frente a otro* [...] excluyendo al otro y marcando su desigualdad" sino "*ante otro*" (de Toro 1999: 36). La Salsa no puede representar ni lo africano, ni lo cubano, ni la vida autén-

tica del barrio, sino a través de la música en cada momento las identidades son construidas (Frith 1992; 1999).

Escenarios de “decadencias estéticas” y “culturas en crisis” imitan a discursos como “la manipulación de las masas pasivas” de Adorno ([1943] 2000) o las homologías entre estilos musicales y ciertas “subculturas” (Hebdige [1979] 2000). Distinguiendo entre “mainstream” y minorías acepta el criterio de la autenticidad sólo para los últimos. Pero como Angela McRobbie ([1980] 2000) mostró, entre otros, la cultura de los hombres en las minorías no se distingue tanto de la del “mainstream”. A pesar de todo eso se realizó en Cali todavía en el año 2000 una conferencia universitaria tratando la *Salsa al debate* y la identidad caleña en crisis (Escobar 2000).

Para sobrepasar esencialismos como éstas, la antropología cultural con su método de la observación participante puede llegar a otras conclusiones. No enfoca en la pregunta si la música representa a la gente de manera auténtica o no. Más bien el interés se dirige, de manera calificativa, a como la gente encuentra elementos en ciertos estilos musicales que les sirven para construir una identidad individual o colectiva. Esas identificaciones como prácticas culturales en cada momento son auténticas. Son maneras de emplazarse en el “tercer espacio” que en el caso nuestro se llama *Salsa*. La *Salsa* es –en Cali como en otras partes– un espacio abierto para diferentes estilos, ritmos y actitudes. Su estética no deriva de supuestas raíces auténticas sino de las prácticas culturales del momento, de lo híbrido y de la yuxtaposición. Se orienta además hacia delante, lejos de ser “un periódico de ayer” (Héctor Lavoe).

Para su gente Cali finalmente *es la La capital mundial de la Salsa* que no la define a esta sociedad urbana frente a otros lugares salseros en el mundo, sino que muestra *ante* los demás que la *Salsa* y el baile son muy importantes para Cali, una ciudad abierta y de la cual muy poco gente se va mientras muchos llegan. “Y los que llegan pronto se declaran, y son declarados, caleños”(Sevilla Casas 2001: 236).

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2000): “On Popular Music [1943]”. En: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (eds.): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Londres: Routledge, pp. 301-314.
- Alén, Olavo (1998): *From Afro-Cuban Music to Salsa* (con CD acompañante). Berlín: Piranha Records, BCD-PIR 1258.
- Anderson, Benedict (2002): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 11ª edición; Londres/Nueva York: Verso.
- Aparicio, Francés (1998): *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press.
- Aparicio, Francés/Jáquez, Cándida (eds.) (2003): *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Appadurai, Arjun (1998). “Globale ethnische Räume”. En: Beck, Ulrich (ed.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Edition Zweite Moderne. Frankfurt/Main: Suhrkamp, pp. 11-54.

- Arteaga, José (1993): "Las ciudades de la noche roja: La cultura de la violencia a través de la Salsa". En: Rueda Enciso, José Eduardo (ed.): *Los imaginarios y la cultura popular*. Bogotá: CEREC, pp. 114-135.
- Benjamin, Walter (1996): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Berríos-Miranda, Marisol (2002a): "Is Salsa a Musical Genre?". En: Waxer, Lise (ed.): *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 23-50.
- (2002b): "Con Sabor a Puerto Rico. The Reception and Influence of Puerto Rican Salsa in Venezuela". En: Waxer, Lise (ed.): *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 47-68.
- Bhabha, Homi (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen [Tobinga]: Stauffenburg.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechtes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Colón, Willie (1999): "Foreword". En: Steward, Sue: *Salsa. Musical Heartbeat of Latin America*. Londres: Thames & Hudson, pp. 6-7.
- (2000): "¿Hasta dónde llega el egoísmo y la avaricia de la mafia de Miami?". En: *Salsa Magazine Online*. Publicación electrónica; URL: <<http://www.salsamagazine.com/generic.html?pid=22>> (junio 2003).
- Delgado, Abel (1999): "The Death of Salsa". Publicación electrónica; URL: <<http://www.descarga.com/cgi-bin/db/archives/Article19?yWUXMDik;;540>> (mayo 2002).
- Derrida, Jacques (1989): *Die Schrift und die Differenz*. (Orig.: *L'écriture et la différence*, 1967). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Escobar, Jaime (2000): *Salsa e identidad en Cali*. Ponencia en la Mesa Redonda 'La Salsa al debate', Febrero 23; Departamento de Estética y Oficina de Extensión Cultural, Universidad del Valle, Cali. Manuscrito no-publicado.
- Foucault, Michel (2002): "Andere Räume" [7ª edición] (Orig.: "Des espaces autres", 1967). En: Barck, Karlheinz/Gente, Peter, et al. (eds.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, p. 34.
- Frith, Simon (1992): "Zur Ästhetik der Populären Musik". En: *PopScriptum*. Publicación electrónica; URL: <<http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst0130.htm>> (mayo 2002).
- (1999): "Musik und Identität". En: Engelmann, Jan (ed.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader*. Frankfurt a.M./Berlín: Campus, pp. 149-170.
- Goodwin, Andrew (2000): "Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction [1988]". En: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (eds.): *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 258-273.
- Hebdige, Dick (2000): "Style as Homology and Signifying Practice [1979]". En: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (eds.): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 56-65.
- Hosokawa, Shuhei (2002): "Salsa no tiene fronteras: Orquesta de la Luz and the Globalization of Popular Music". En: Waxer, Lise (ed.): *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 289-311.

- McRobbie, Angela (2000): "Settling Accounts with Subcultures. A Feminist Critique [1980]". En: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (eds.): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 66-80.
- Pacini Hernández, Deborah (2003): "Amalgamating Musics: Popular Music and Cultural Hybridity in the Americas". En: Aparicio, Francés/Jáquez, Cándida (eds.): *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 13-32.
- Pagano, César (1994): "La Salsa: cadencia y decadencia". En: *Revista* (Bogotá), 3 (enero-febrero-marzo), pp. 40-45.
- Quintín Quílez, Pedro/Urrea Giraldo, Fernando (2001): "Ser hombre, negro y joven. Construcción de identidades masculinas entre sectores populares excluidas en Cali". En: Valencia Gutiérrez, Alberto (ed.): *Exclusión social y construcción de lo público en Colombia*. Cali: Universidad del Valle Editores/CIDSE, pp. 159-197.
- Santana, Sergio (1992): *¿Qué es la Salsa? Buscando la melodía*. Medellín: Ediciones Salsa y Cultura.
- La Semana (2001): "Invasión vallenata. El vallenato romántico se tomó por asalto a Cali, ciudad alguna vez conocida como 'La capital mundial de la Salsa'". En: *La Semana* (Bogotá), mayo 7, pp. 98-100.
- Sevilla Casas, Elías (2001): "Salsa, Rumba y creaciones culturales negras en las lógicas sociales de identidad". En: Valencia Gutiérrez, Alberto (ed.): *Exclusión social y construcción de lo público en Colombia*. Cali: Universidad del Valle, pp. 221-254.
- Toro, Alfonso de (1999): "La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?" En: Toro, Alfonso de/Toro, Fernando de (eds.): *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Frankfurt/Main: Vervuert, pp. 31-77.
- Ulloa, Alejandro (1992): *La Salsa en Cali*. Cali: Universidad del Valle Editores.
- Valverde, Umberto/Quintero, Raphael (1995): *Abran paso. Historia de las orquestas femeninas de Cali*. Cali: Universidad del Valle Editores.
- Waxer, Lise (2001): "Record Grooves and Salsa Dance Moves. The Viejoteca Phenomenon in Cali, Colombia". En: *Popular Music* (Cambridge), 20.1: 61-81.
- (2002a): "Situating Salsa. Latin Music at the Crossroads". En: Waxer, Lise (ed.): *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 3-22.
- (2002b): "Llegó La Salsa. The Rise of Salsa in Venezuela and Colombia". En: Waxer, Lise (ed.): *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 219-246.
- (2002c): *The City of Musical Memory. Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press.
- Waxer, Lise (ed.) (2002): *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. Nueva York/Londres: Routledge.