

por el color “negro”, un color con muchos matices de otros colores, un tema que le ocupó durante toda su vida. Singler refiere varias veces su fascinación por Jean-Michel Basquiat (1960-1988), el joven artista de ascendencia puertorriqueña y haitiana. Comparten el interés por el grafiti como “parte de una reflexión sobre la memoria, sobre el signo y sobre su soporte, que pone a prueba la legibilidad del signo” (p. 219) que el discurso oficial tiende a silenciar. No es coincidencia que la crítica norteamericana comience a explorar la misma fascinación por el mundo “negro” en la obra de Basquiat, como revela un catálogo recién publicado: *Basquiat and the Bayou*.³ Y que la profesora norteamericana Juana María Cordones-Cook haya filmado en los últimos años toda una serie de videos sobre Manuel Mendive, Juan Roberto Diago, Eduardo “Chocó” Roca Salazar o Rolando Estévez, artistas que producen pintura y obra artística “negra” en la misma Cuba.⁴

En este sentido, la publicación de este volumen sobre Guido Llinás parece formar parte de una tendencia general de contextualizar el arte negro contemporánea. Con su detallado libro, acompañado de un anexo que contiene una breve síntesis biográfica, una lista de exposiciones, una lista de los libros en colaboración con otros artistas y escritores, una bibliografía, un índice de ilustraciones y uno onomástico, Singler contribuye de manera destacada a archivar y, además, conservar la memoria de la obra de Guido Llinás, fruto de una vida de dedicación absoluta a su obra artística. Como lo formula Julio Cortázar en un capítulo dedicado a su amigo Llinás en *Territorios*: “El blanco, el negro: no se sabe cómo / todos los grises vienen a la

cita, / se concilian en ritmo y se resuelven / en infinitas gradaciones”.⁵

Ineke Phaf-Rheinberger
(Humboldt-Universität Berlin)

Leopoldo Tablante: *El dólar de la salsa. Del barrio latino a la industria global de fonogramas, 1971-1999*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2014 (Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina, 39). 337 páginas.

El título de este estudio promete un itinerario; el libro de Tablante entrega este itinerario y el lector puede recorrerlo en las más de 300 páginas que componen el volumen. El esfuerzo crítico de Tablante ante el género conocido como *salsa* es, como muy bien señala el autor, una “descripción sistemática de la evolución comercial, el interés público y las fluctuaciones financieras de un estilo musical, la salsa, un repertorio sólido que, aunque fundado en identidades ambiguas (la puertorriqueña y la *nuyorican*), es perfectamente reconocible dentro de la vasta oferta de la música popular global” (p. 15). Tablante declara su deseo de interpelación ante “analistas de la música popular” y ante el lector en general declarando la sistematicidad y novedad que su estudio parece transportar.

Ahora bien, ¿cuáles son los presupuestos y algunas de las categorías matrices que anclan esta sistematicidad y novedad erudita ante la salsa? ¿Cuáles son las convenciones, incluso los convenios, de sentido que genera un estudio sobre la red fonográfica que promocionara y pusiera en circulación el disco salsero en su década de fundación hasta nuestros días? ¿Qué

(New York: Norton & Company, 2014).

³ Franklin Sirmans: *Basquiat and the Bayou*. New York: Prestel, 2014.

⁴ Véase: <<http://cordonescook.wix.com/documentaries>>.

⁵ Julio Cortázar: *Territorios*. México: Siglo XXI, 1978, p. 65.

nociones de estética, autoría, sentido o sensación maneja o asume este estudio? ¿Es la circulación *del dólar de la salsa* representativa de las lógicas de sentido desatadas por el objeto, la experiencia y la poética salseros?

Para todo aquel o aquella que crea que un género musical, incluso un género discursivo o hasta literario, es una suerte de dispositivo verista equipado para facilitar el rastreo e identificación de una conciencia de clase, identitaria o de raza, *El dólar de la salsa. Del barrio latino a la industria global (1971-1999)* devendrá libro de consulta obligada. Lo mejor de este trabajo es que puede leerse como un mapa de relaciones y actividades comerciales con las que, en parte, se ensambló la performance salsera desde su década fundacional (1970) hasta finales del siglo xx. *El dólar de la salsa* además de contener un itinerario espacial, despliega uno temporal que registra las prácticas de uso y abuso, contratación y desfalco del músico y compositor salseros. En este sentido, el capítulo 2, “Urbanización y mediatización: la red latina de Nueva York y el origen de la salsa” quedará como evidencia de una vetusta práctica comercial de expropiación de las ganancias e incluso propiedad asociados a la canción salsera, a manos de algún sello musical o de algún ejecutivo (jefe) especializado en música afrolatina. En este capítulo en particular, el autor, al rastrear “la red latina de Nueva York”, anota y comenta por igual ritmos emblemáticos de la musicalidad caribeña, salas, estaciones de radio, *disc-jockeys*, sellos de música afinados en la ciudad y el Caribe, como prácticas promoción de espectáculos en Nueva York desde las décadas de 1940 y 1950. De igual modo, los últimos cuatro capítulos (III-VI) *describen* (describir es una práctica y una categoría cara a este estudioso) lo que Tablante denomina con acierto “el fenómeno comercial” de

la salsa. En estos capítulos Tablante construye su “historia comercial de la salsa” recurriendo “a técnicas discursivas propias del relato periodístico” (p. 153), para así incorporar la diversa “información publicada en la revista *Billboard*, entre el 2 de septiembre de 1972 y 16 de octubre de 1999” (p. 153). En estas secciones se encuentra otro acierto de este trabajo: la presentación de los pormenores mercantiles, no pocas maniobras comerciales e incluso ideológicas que acompañaron la “evolución” del paquete salsero y su consolidación al interior de la oferta llamada “música latina”. *El dólar de la salsa* consigna la reducción de la compleja experiencia estética salsera que emergiera en los años 70 del pasado siglo a una etiqueta y sonoridad estándar prefabricada por la *identitis* mercantil, la repetición de fórmulas por parte de algunos productores o la banalidad melodramática de los grandes sellos (corporaciones) de la música de hoy.

Ahora bien, consciente de la preguntas e intereses de un público lector (conocedor o lego) del género salsero, así como de los estudios que el género ha estimulado, Tablante procede a contextualizar e incluso lanza parrafadas en torno a la “identidad” y al espacio social, diaspórico e internacional que conformó los sentidos y propuestas estéticos de la salsa. Su capítulo 1, “La alteridad de la identidad puertorriqueña”, es un penoso ensayo donde se quiso “comprender qué elementos posibilitaron la aparición del espacio social del barrio latino, hogar del modo de la vida de la salsa” (p. 300). Este capítulo es un salmorejo de categorías (en su mayoría sociológicas) y maneras cronológicas e historiográficas simples con claras aspiraciones filosóficas e incluso ontológicas. Nunca se sabe si “alteridad” puertorriqueña es sinónimo de “otredad”, asuntos o conceptos que no necesariamente son sinónimos. Como si no pudiera conformarse con

la especificidad que persigue y construye, la salsa como un “concepto comercial” y estrategia de captación de un mercado en específico, Tablante desborda su discurso, verista y determinista, sobre la especificidad estética y poética de lo salsero.

En *El dólar de la salsa* “lo estético” no amerita tampoco una meditación detenida que de cuenta de su impronta discursiva o material, incluso histórica, desde plantillas disciplinarias que no terminen “traduciendo” a una lengua informativa sus especificidades. Lo estético en *El dólar de la salsa* parece ser una condición estilística o “artística” mimética simple, con la que trabajaron por igual tanto el autor salsero y el empresario, como el sonero o el “producto” comercial e ideológico llamado canción o concierto. Lo estético sería parte de esa concepción evolutiva de lo cultural que maneja el autor. Tablante nos retrotrae a los días de la guerra hispano-norteamericana de 1898 y tenemos que soportar todos los lugares comunes que comprenderían la historia de la condición colonial puertorriqueña, la creación del Estado Libre Asociado y su diáspora histórica. El autor cree que la historicidad de lo puertorriqueño (espacio, identidad, género) es el resultado de determinaciones y mediaciones lineales, unidireccionales, que solo podrían narrarse a través de discursos macros, estatales y, en su versión rudimentaria, positivistas.

De esta manera, si la salsa es algo, es porque primero el barrio ha sido una evidencia histórica identificable y filiable. En otras palabras, la canción de salsa, la performance, el espectáculo salsero, incluso el trabajo con la lengua que supone el cancionero salsero quedan en *El dólar de la salsa* reducidos a una suerte de muestra realista, verosímil de que lo se nos propone no solamente como su “ambiente inspirador” (p. 80), sino además como reflejo inequívoco: la vida en el barrio y la “alteridad” identitaria de quienes lo habitan. Tablante de ningún

modo considera que la salsa sea también una experiencia del lenguaje, un momento del español popular latinoamericano donde diversas poéticas y cuerpos aspiraron a producir sentido y a tratar de decir o hacer algo de otro modo. Por el contrario, la salsa es el registro casi taquigráfico de la “verdad”, de la autenticidad, barrial: “La salsa representará el lenguaje del vecindario, y en la salsa ese lenguaje restituirá el lenguaje del vecindario, tanto a través de sus propias limitaciones formales (fallos de sintaxis, errores de vocabulario, vulgaridades, barbarismos, permutaciones fonéticas de ‘erres’ por ‘eles’ y viceversa, falsos cognados a partir del inglés, etcétera) como de sus anécdotas, el clima de privación y opresión del barrio latino” (p. 59).

En otras palabras, toda *forma* estética o cultural “popular” en *El dólar de la salsa* es un producto-espejo donde se refleja “los modos de vida”, hábitos y perfiles (incluidos morales) de toda una comunidad (minoría étnica) o una entidad comercial. “El caldo de cultivo de ese producto (la salsa) es un espacio social: el barrio latino” (p. 48). Más tarde, esta aritmética contenidista y organicista (de espaldas al trabajo del poeta mayor del género, Catalino “Tite” Curet Alonso) parece abrir su fácil arco mimético para lidiar con el fenómeno de apelación y gusto del género, más allá de cualquier explicación identitaria o culturalista. Tablante señala que el género se alejará de los estilos y maneras asociados a lo que fuera en los años 70 “el barrio puertorriqueño de la ciudad de Nueva York” (p. 300), para, durante los últimos años del siglo xx, apelar a un mercado global, *light* y pop que higienizó la impronta experimental y zafia de la salsa. Ahora los términos de este cambio “estético” y distancia los determinará Miami: “la ciudad del modo de vida latino –en el amplio sentido de la palabra– inserto en la sociedad de consumo estadounidense” (p. 280).

Así, las relaciones de causalidad histórica y política simples entre sujeto-objeto estético y tiempo o espacio social siguen siendo las mismas a través de todo el libro.

El dólar de la salsa no está exento de preguntas clave e importantes, como por ejemplo: “La salsa ha sabido conmover otros sentidos del gusto fuera de su circuito principal. Vale entonces preguntarse, ¿dónde reside su poder abarcador” (p. 79). Quizás una contestación a esta pregunta podría pasar por una conceptualización compleja, detenida y puntual, de categorías como: “musicalidad”, “cuerpo”, “comunidad”, “escucha”, “gozo” e incluso “mercancía” que no formen parte de esta nomenclatura realista y sociologizante. De igual manera se echa de menos una reflexión sostenida sobre el abrazo salsero a la lengua española en medio de tantos contextos y si este abrazo es constitutivo del sabor salsero. Dicho esto, también son problemáticos y perturbadores, no solo ese no meditar ante conceptos claves como “forma estética”, “sensibilidad estética”, “estética”, “imagen”, entre tantos, como el uso de una discursividad moralista que no se cuestiona o sobre la que no se practica algún tipo de matiz o pausa. Esto apunta también hacia el lugar donde el autor de *El dólar de la salsa* escucha y escribe sobre la salsa. Enunciados, vocablos, frases como “hipermasculinidad”, “incontinencia sexual”, “vejámenes contra las mujeres”, “caos hedonista”, “producto estético amanerado”, entre otros, apuntan hacia situaciones éticas desastrosas con las que la salsa trabajó y comercializó, y que afortunadamente Tablante no esconde, pero dudamos de la efectividad ética y política de este “análisis” que ha hecho de toda forma estética salsera un vaso de representatividad inequívoco. Hay momentos en el estudio que no es posible percibir dónde empieza el análisis crítico contra el estereotipo mediático o la violencia de género, ya sea en la industria musical o del cine, y

dónde termina esa lengua de valores perdidos o destruidos por “el modo de vida en el barrio” y el modo de producción capitalista “angloamericano”.

Demasiados “fundamentos”, suposiciones historicistas, bloques, demasiadas creencias “dialécticas”, demasiados determinismos que (dicho sea de paso son parte del consenso interpretativo que padece el archivo salsero) estropean los esfuerzos discursivos de Tablante ante la productividad salsera. Comenzar el antedicho capítulo 1 con un comentario a la dudosa traducción al español del poema-firma de Pedro Pietri “Puerto Rican Obituary” nos anunciaba lo que estaría por venir. Este poema, cuyos efectos son inaudibles en una lengua única, termina siendo para Tablante la “transmisión” confiable y verificable de una voz que “proporciona las pistas que caracterizan la lógica segregacionista de la sociedad angloamericana” (p. 27). De manera análoga, los comentarios a la espectacular novela de Andrés Caicedo (1951-1977) *¡Qué viva la música!* (1977) son apenas viñetas morales, “yoicas” de los avatares de sus personajes principales.

Tablante escucha el género salsero desde las tablas, los porcentajes, también las ideologías y los perfiles morales que definirían al sujeto-objeto salsero. Está en su derecho y parecen ser las aguas que gusta navegar. No es poca cosa lo que escucha si reconocemos que el discurso universitario convencional ha tendido hacia la mojigatería cuando se trata de trabajar con el robo y el mercadeo identitario que guiso y sigue guisando con la salsa. Sin embargo, este tipo de análisis y discurso (descriptivo, “contextualizador”, periodístico al final) no tendría que sepultar bajo sus simplezas teórico-políticas las poéticas y corporalidades salseras, reducidas a una suerte de censo ideológico musicalizado, gráfica poblacional lírica en clave de guaguancó. Existe todo un corpus político y teórico

que pudo haber ayudado al autor a hacerle justicia a la especificidad tanto comercial como estética de la salsa, desde una consideración menos esquemática o rígida del lugar real, “fantasmagórico” o afectivo de la mercancía en el capitalismo del siglo xx.

En fin, las preguntas en torno al éxito o popularidad de un género no necesitan respuestas que obliguen al lector o lectora a asumir lógicas binarias que “explicarían” dicha popularidad a través de identificaciones siempre atadas a una concepción rudimentaria de “modos de vida” e identificaciones culturalistas. *Para gozar y bailar* se le escucha una y otra vez a Johnny Pacheco en muchas de las grabaciones en vivo del catálogo de la Fania All Stars. Los estudios dedicados a la temática o experiencia salsera están más preocupados en fijar históricamente los significados del género que en reflexionar sobre sus lógicas de sentido. ¿Cómo concertar una conversación sobre la salsa sin dar por establecido una suerte de acuerdo consentido sobre lo que significa este género en la historia de la imagen y emotividad caribeñas y latinoamericanas del siglo xx? Habría que conceder que la lectura identitaria, bien-pensante de la salsa ha triunfado como modo de delimitar todo discurso crítico-universitario que desee pensar el saber del sabor salsero. Y claro está, estas lecturas, consciente o nostálgicamente, persiguen una suerte epifanía totalizante que entregue la llave maestra que concentre los sentidos y destino de las poéticas salseros. Esta creencia interpretativa irreflexiva sobre su propia historicidad y parcialidad inscribe ese momento cuando las disciplinas mimetizan el silencio de muerte de sus objetos/sujetos de estudio. Allí ya no hay nada más que decir porque parecería que se ha dicho todo o porque se ha vuelto a decir lo mismo de siempre.

Juan Carlos Quintero-Herencia
(University of Maryland, College Park)

Ottmar Ette / Anne Kraume / Werner Mackenbach / Gesine Müller (eds.): *El Caribe como paradigma: Convivencias y coincidencias históricas, culturales y estéticas. Un simposio transareal. Berlin: edition tranvía / Verlag Walter Frey 2012. 428 páginas.*

Este volumen es una recopilación de diferentes artículos que analizan el Caribe como una zona bastante fluida tanto geográfica como temporalmente, de tal manera que se concibe como paradigma o modelo para entender la globalización esquivando, en cierta medida, los esencialismos a veces estereotipados que conlleva el estudio multiétnico. Al ser una colección de estudios relativamente breves (ponencias en un simposio, como indica el subtítulo de la obra), la diversidad es la nota predominante, no solo en un nivel teórico, sino en muchos más aspectos: lingüístico (los capítulos oscilan entre el español, el francés y el inglés, curiosamente sin ninguno en alemán, a pesar de ser ese el país de edición del volumen y del simposio que le dio lugar), geográfico (no solo las islas caribeñas y Centroamérica, sino también otras zonas, llegando incluso a Argentina), o temático (de la novela y el ensayo hasta la poesía y el *hip-hop*). Para dar alguna conexión a tanto caos, el libro se estructura en seis partes, algunas breves (con tan solo dos capítulos) y otras más extensas (hasta cinco capítulos), y en general con una conexión temática muy flexible entre los capítulos que las conforman. En total, 24 capítulos que ofrecen una perspectiva multifocal sobre la complejidad del Caribe como modelo de la contemporaneidad. Estas seis partes son: “El Caribe teórico”, que presenta la noción del Caribe como modelo paradigmático en la cual se enmarcan los estudios; “El Caribe historiográfico”; “El Caribe diásporico”, que se centra en la obra de creadores caribeños