

# Kinshasa, 1974: Fania All Stars o el imaginario africanista en la salsa neoyorquina de la década de 1970

Kinshasa, 1974: Fania All Stars or the Africanist Imagination in the New York Salsa Scene in the 1970s

BRAIS D. OUTES-LEÓN

Queens College, City University of New York, USA

*brais.outesleon@qc.cuny.edu*

**Abstract:** Taking as its starting point the historic concert of Fania All Stars in Kinshasa (1973), this essays analyzes how the label Fania Records develops during the 1970s a commercial strategy that emphasizes, not the Afro-Caribbean origin of salsa, but its African nature. This vindication of Africa in such visual materials as the magazine *Latin NY* and the documentary film *Salsa!* (1976) signals the emergence of a new cultural geography of hybridity in which salsa becomes what Homi Bhabha defines as a sonic “third space” that unites the peripheries of the Caribbean, Sub-Saharan Africa, and the Latino communities from New York into a sonic vision of a Global South *avant-la-lettre*.

**Keywords:** Fania All Stars; Salsa; Sonic Hybridity; Kinshasa; Global South

**Resumen:** Partiendo del histórico concierto de Fania All Stars en Kinshasa (1973), en este ensayo analizaré cómo la compañía discográfica Fania Records desarrolla durante la década de 1970 una estrategia comercial que reivindica, no la base afro-antillana de la salsa, sino su filiación africana. Esta reivindicación de África en materiales visuales como la revista *Latin NY* y el documental *Salsa!* (1976) desvela la emergencia de una nueva geografía cultural de la hibridez en la cual la salsa se erigió en lo que Homi Bhabha define como un “tercer espacio” sónico que une las periferias del Caribe, el África subsahariana y las comunidades latinas de Nueva York en una visión sónica del Sur Global *avant la lettre*.

**Palabras clave:** Fania All Stars; Salsa; Hibridización musical, Kinshasa; Sur Global

*Cuenta la congo  
que en el 1800  
salieron del África  
tribu Gangá  
Celia Cruz, “África”*

*We slept that night  
in a strange/familiar land  
wondering what new surprises  
the next few days would bring  
Izzy Sanabria, “Our Cultural Safari”*

En una sofocante noche de septiembre de 1974, en el Statu Hai de Kinshasa (entonces Zaire, hoy República Democrática del Congo), una enfervorecida multitud de más de ochenta mil personas entra en combustión cuando la gran diva de la música cubana Celia Cruz y la legendaria banda de salsa de Nueva York Fania All Stars interpretan el tema “Químbara”. Secundada por las congas de Ray Barretto, los timbales de Oreste Vilato, el piano de Larry Harlow y los coros de Cheo Feliciano, Héctor Lavoe, Ismael Miranda e Ismael Quintana, entre otros, la electrizante presencia escénica de Celia brilla con todo su esplendor mientras entona las voces africanas que conforman el estribillo del ya mítico tema de Johnny Pacheco. Celebrado como parte del mega-festival de música Zaire’74 organizado por el Gobierno de Zaire como parte de las celebraciones que culminaron en “The Rumble in the Jungle” —el combate de boxeo entre Mohammed Ali y George Foreman por el título mundial de los pesos pesados—, este concierto de Celia Cruz y Fania All Stars del que sobreviven apenas cincuenta minutos de grabación constituye uno de los momentos cumbre en la intensa historia moderna de constantes intercambios e influencias mutuas que han caracterizado las relaciones musicales entre el Caribe y el África subsahariana. Aunque como reconoce cáusticamente Larry Harlow “The Fania All Stars played terrible” (Sanabria 1974a: 34), la presencia de las mayores figuras de la salsa en un escenario de la visibilidad del Statu Hai de Kinshasa interpretando éxitos como “El ratón”, “Mi gente”, o “En órbita”, pone de relieve la gran popularidad de la que gozó la salsa neoyorquina en el África subsahariana de los años setenta.

La notable influencia de la música afro-antillana en el desarrollo de la música africana contemporánea ha sido ampliamente documentada en el campo de la etnomusicología africana. Por el contrario, con la excepción de un breve comentario histórico de Sue Steward (1999: 157-61) y una ponencia oral (no publicada) de Gaye Johnson (2014), la crítica especializada en salsa ha ignorado mayormente el impacto que ejerció el contacto con las culturas africanas contemporáneas en la conceptualización de la música afro-antillana y sus prácticas discursivas en el contexto neoyorquino. Tomando como punto de partida el concierto de Kinshasa, en este ensayo analizaré la importancia simbólica que adquiere África y las raíces africanas de la música afro-antillana

en la construcción conceptual de la salsa como estilo musical. Centrándome específicamente en materiales impresos como la revista *Latin NY* y la película *Salsa!* (1976), demostraré cómo la compañía discográfica Fania Records, el buque insignia de la industria salsera neoyorquina, desarrolló en los años setenta una estrategia comercial que enfatizaba discursivamente las raíces africanas de la salsa al punto de presentarla como un producto musical, no afro-caribeño, sino eminentemente afro. La centralidad de África en la construcción semántica de la salsa desvela los esfuerzos de Fania Records por penetrar en el apetecible mercado discográfico de las naciones africanas recientemente independizadas y de la comunidad afro-americana de los EE. UU. Más allá de la lógica comercial que vertebra este proyecto discursivo, en el contexto geopolítico de la descolonización a nivel internacional y el movimiento del *black power* a nivel nacional, los contactos con la cultura contemporánea africana llevan a los músicos de la salsa neoyorquina a crear un espacio cultural transatlántico de la hibridez —en lo que Homi Bhabha llama un “tercer espacio”— en el que convergen los paisajes sónicos caribeños, latinoamericanos, norteamericanos y africanos para la articulación de una nueva geografía sónica del Sur Global *avant la lettre*.

## ZAIRE’74 O EL ÁFRICA SALSERA

En pleno proceso de descolonización y reivindicación de las culturas y tradiciones africanas frente al eurocentrismo colonial, el gobierno dictatorial de Mobutu Sese Seko concibió Zaire’74 como el primer macro festival que integrase la música africana y afro-americana en un mismo evento a lo largo de tres días. Organizado por el músico sudafricano Hugh Masekela y el productor norteamericano Stewart Levine, a pesar de las dificultades técnicas y logísticas de organizar un evento de estas características en Zaire, Zaire’74 congregó a figuras de la música norteamericana de la talla de James Brown, B. B. King, The Spinners, The Pointer Sisters, Sister Sledge y The Crusaders, así como a estrellas africanas como Miriam Makeba y Manu Dibango, y a un numeroso contingente de artistas locales.<sup>1</sup>

La inclusión de Fania All Stars, la orquesta fundada por Johnny Pacheco para aglutinar a los mayores talentos de la discográfica neoyorquina Fania Records, en un festival dominado por el R&B y la música africana urbana contemporánea muestra la gran popularidad de la que gozaba la salsa en el África francófona de los años sesenta y setenta. Durante las décadas anteriores, el son cubano había ejercido una enorme

<sup>1</sup> Algunos de los grupos locales que participaron en el festival incluían el grupo de danza Pembe, Tabu Ley Rochereau y su orquesta Afrisa International, Zaïko Langa Langa, los Stukas Boys, Abeti, Verclys, el Trio Madjesi, Danny “Big Black” Rey, y Franco y la Orquesta O. K. Jazz (Stewart 2000: 206-207). Otras figuras que iban a participar pero que eventualmente cancelarían su participación incluían Stevie Wonder, Aretha Franklyn, Marvin Gaye y Johnny Nash (Weathers 1974: 36). El documental *Soul Power* (2008, dir. Jeffrey Levy-Hinte) sobre Zaire’74 incluye tomas de algunas de las actuaciones que formaron el festival.

influencia en el desarrollo de la música urbana a lo largo y ancho de África Occidental y Central. Como afirma Denis-Constant Martin, la música cubana proporcionaba a los músicos africanos “an alternative that allowed young urban musicians to emancipate themselves from rural ‘traditional’ musics as well as to escape the hegemony of the colonizer’s culture. It became a tool for forging a modern cultural identity which would eventually come back to its African roots” (2013: 45). Dada su falta de vínculo directo con las metrópolis europeas, la música afro-caribeña se convirtió en un modelo alternativo para el desarrollo de una nueva sonoridad urbana africana que incorporase también las tradiciones musicales propias. Irónicamente, como comenta Peter Manuel (1994: 251), el contacto de los músicos africanos con la música afro-caribeña permitió “the re-Africanisation of professional urban dance music”: la vuelta a la música tradicional africana como fuente de inspiración para la construcción de una sonoridad de la modernidad urbana. En las principales capitales musicales del África francófona, como Dakar, Bamako, Abiyán y Kinshasa, numerosas orquestas versionaban grandes éxitos del son cubano y eventualmente comenzaron a incorporar elementos del son a las tradiciones musicales locales, dando pie a un intenso proceso de hibridación musical que resultará crucial en el desarrollo de los nuevos estilos urbanos africanos como la rumba y el *soukous* en el Congo y el *mbalax* en Senegal.<sup>2</sup>

Aunque la crítica ha tendido a privilegiar el estudio de la difusión de la salsa como fenómeno global en los países desarrollados, es en el África subsahariana francófona donde la salsa comienza a convertirse en un estilo internacional.<sup>3</sup> Con el inicio del embargo de los EE. UU. a Cuba en 1960, la hegemonía de la industria discográfica cubana en el mercado musical de América Latina y África se vio significativamente mermada. El vacío comercial dejado por la música cubana será en gran medida ocupado durante los

<sup>2</sup> En la República Democrática del Congo, la influencia del son cubano se deja sentir de forma especialmente marcada. Bandas de son cubano como Le Grand Kalé et l’African Jazz de Joseph Kabasselé y L’OK Jazz Band de Franco Luambo (fundadas en 1953 y 1956, respectivamente), sentaron las bases de la rumba congoleña, un estilo musical directamente inspirado por el son cubano. En 1963, Tabu Ley Rochereau y Dr. Nico Kasanda fundan African Fiesta, el grupo más exitoso de son cubano en el Congo. La importancia simbólica del son cubano es tan marcada que la canción que se convirtió en el himno no oficial de la independencia —“Indépendance Cha Cha” (1960)— es, como su nombre indica, un chachachá. En el caso de África Occidental, la influencia del son cubano es particularmente notable en Senegal. En los años sesenta, se crean las orquestas Star Band y la Orchestra Sahel de Idrissa Diop & Cheikh Tidiane Tall, mientras que, en 1970, aparece la Orchestra Baobab, la principal banda de salsa en África Occidental. Para una historia de la rumba congoleña y la influencia cubana, véanse Stewart (2000: 20-21) y los clásicos de Roberts (1986 y 1972: 265-274). Sobre la influencia de la salsa en el África subsahariana en general, véase Stewart (1999 y 2000). Sobre su influencia en África Occidental, véase Shain (2002, 2009 y 2012).

<sup>3</sup> La evolución de la salsa de género musical pan-caribeño a fenómeno global ha constituido una de las narrativas clave en la literatura crítica de la salsa. Sobre la dimensión global de la salsa más allá de sus geografías culturales tradicionales del Caribe y Nueva York, véanse los monográficos de Pietrobruno (2006), Schneider (2014) y Stewart (2000). Véase también Hutchinson (2013), una colección de ensayos sobre la salsa como estilo musical y baile global, con contribuciones sobre la salsa en Colombia, Francia, España y Japón, entre otros.

años sesenta por la incipiente industria neoyorquina de la salsa. A su condición de estilo musical híbrido pan-caribeño —heredero del son cubano y del folklore puertorriqueño y dominicano—, la salsa incorporaba, además, el capital simbólico de Nueva York como gran metrópolis de la modernidad y capital indiscutible de la industria de música popular de la época. Dada su popularidad, numerosos salseros neoyorquinos organizaron giras por el África subsahariana durante los años sesenta y setenta. Como consecuencia del éxito de su *single* “Acuyuye” (*Que suene la flauta*, 1962), Johnny Pacheco visita Dakar (Senegal) en 1963 y Abiyán (Costa de Marfil) en 1965, dedicando a la experiencia uno de sus primeros discos con Fania Records (*Viva África*, 1966), mientras que el conguero Ray Barretto realiza una gira por toda Costa de Marfil en 1968 e incluye en su mítico álbum *Hard Hands* (1968) la canción “Abidjan”.<sup>4</sup> Asimismo, la neoyorquina Orquesta Broadway visita Costa de Marfil (1973) y Senegal (1974), alcanzando gran popularidad en África Occidental durante las décadas siguientes debido a canciones como “African Calypso” (*African Soul*, 1973), “Pa’ África” (*Cómo me gusta!*, 1973) y “Viva África” (*Está pegando*, 1974) claramente orientadas al mercado africano.<sup>5</sup>

Dada la magnitud del evento, la deslumbrante aparición de Celia Cruz frente a la enfervorecida multitud del Statu Hai de Kinshasa acompañada de los Fania All Stars constituye la culminación de más de tres décadas de intensa recepción de la música afro-antillana en África. Consciente de la enorme visibilidad que ofrecía la participación de la orquesta en el macro festival Zaire’74 junto con estrellas de la talla de B.B. King y James Brown, Jerry Masucci (fundador de Fania Records y alma comercial de la misma) planeó la producción de un álbum en directo y una película documental sobre la experiencia en Zaire, como ya había hecho con el concierto en el Cheetah Club de Nueva York de 1972 (la base del emblemático álbum *Live at the Cheetah* y la película *Our Latin Thing*). Debido a diversas complicaciones comerciales y técnicas, sin embargo, el álbum solo fue editado doce años después del festival bajo el título *Live in Africa* (1986) y los materiales visuales filmados por el equipo de rodaje comandado por Leon Gast solo verían la luz por primera vez en 1989.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> El álbum *Hard Hands* de Barretto incluye su agradecimiento al gobierno y población de Costa de Marfil por su hospitalidad (Barretto 1968b), mientras que en la contraportada del álbum *Viva África* de Pacheco, Susan Pariser narra épicamente la llegada del músico dominicano en loor de multitudes a Abiyán: “As we stepped from the plane into the hot African afternoon, we were stunned by the roar that greeted our appearance. As our eyes became accustomed to the sun, we could see thousands of people smiling, waving and yelling. ‘Pacheco! Pacheco!’ We had finally arrived in Abidjan [...] While we waited in the Accra Airport, ten thousand Pacheco fans waited in Abidjan, and were there to give our belated arrival a tumultuous reception” (Pariser 1966: s. p.).

<sup>5</sup> También la cubana Orquesta Aragón hace *tours* por toda África durante los años setenta, adquiriendo enorme notoriedad (Hernandez-Reguant 2012: 129).

<sup>6</sup> En la primera edición del concierto de Fania All Stars en Kinshasa —*Celia Cruz and Fania All Stars in Africa* (1989)— solo se incluían tomas del concierto. En ediciones posteriores, se incluyen también materiales adicionales que muestran la llegada al aeropuerto, los preparativos del concierto y escenas de la vida en Kinshasa (Gast 2011). Otros materiales filmados por Leon Gast durante la celebración de Zaire ’74 y The Rumble in the Jungle fueron la base para las películas documentales *B.B. King: Live in Africa* (1987), *When We Were Kings* (1996) y *Soul Power* (2008).

Para Massuci, la actuación de Fania All Stars en Zaire'74 no era el momento culminante de la ilustre historia de la música afro-antillana en África, sino una oportunidad comercial. Fania Records siempre aspiró a trascender las fronteras raciales e identitarias que limitaban la difusión de la salsa más allá del mercado de la música latina en los EE. UU. En un contexto racial norteamericano profundamente segregado en el que el mercado musical estaba polarizado entre música “blanca” y “negra” (Glasser 1995: 66-67), los músicos latinoamericanos y latinos se habían visto históricamente forzados a integrarse dentro de la escena musical afro-americana (Washburne 2008: 14). Por esta razón, para las compañías discográficas de música latina como Fania Records, el público afro-americano constituía un mercado natural de expansión. Obedeciendo a esta lógica comercial, Fania Records ve en el macro-festival Zaire'74, que incorporaba la salsa al seno de la constelación de música africana y afro-descendiente, el modelo para la conquista del mercado afro-americano. En un contexto geopolítico y cultural marcado por la descolonización africana y las reivindicaciones del *black power* en los EE. UU., la salsa tenía, no solo que “descubrir” sus raíces en África, sino reivindicarse *discursivamente* como un estilo musical africano para poder seducir con mayor facilidad al público afro-americano y a las nuevas clases acomodadas africanas. Como veremos a continuación, más allá de la lógica económica, esta estrategia de *marketing* tendrá hondas repercusiones en la representación de la salsa en las estrategias publicitarias de Fania Records y en la construcción performativa de un espacio sónico de la hibridez en los conciertos de Fania All Stars durante los años setenta.<sup>7</sup>

## ENTRE EL SAFARI CULTURAL Y EL VIAJE A LA SEMILLA

Entre los materiales que documentan el concierto de Fania All Stars en Kinshasa destaca el número especial de la revista *Latin NY* dedicado a este evento (noviembre de 1974). Fuertemente vinculada a Fania Records, *Latin NY* (1973-1985) fue uno de los vehículos clave para la difusión y construcción de un imaginario cultural de la salsa en

<sup>7</sup> Esta tentativa por trascender los límites del mercado discográfico latino llevarán a Fania Records a adoptar, a partir de mediados de los años setenta, una agresiva política de lo que se conoce en la industria discográfica como *crossovers*, la combinación de un estilo musical de salsa dura con otros estilos para alcanzar mayor difusión comercial. Esta nueva política resultó en álbumes de Fania All Stars como *Delicate and Jumpy* (1976), *Rhythm Machine* (1977), *Spanish Fever* (1978) y el paradigmático *Cross Over* (1979). Esta estrategia está estrechamente vinculada con la compra en 1976 de los derechos de distribución y producción internacional de Fania Records por parte de CBS. Sin embargo, esta política comercial resultó mayormente fallida y eventualmente la salsa dura fue arrollada comercialmente por la meteórica popularidad alcanzada por la música disco y el *hip hop* a finales de los años setenta y el merengue y la salsa romántica en los ochenta (Aparicio 1998: 92-93). No sería hasta los años noventa, con el llamado “Latin Boom”, cuando la música latina conseguiría romper los límites comerciales que hasta ese momento hacían del mercado discográfico latino un nicho de música producida y destinada para el consumo de la comunidad latina norteamericana (Washburne 2008: 15 y Pacini Hernández 2009: 16).

el Nueva York de los años setenta. La revista estaba dirigida y mayormente escrita por el multifacético *showman* y diseñador gráfico nuyorican Izzy Sanabria, el responsable del diseño de la mayor parte de las icónicas portadas de discos y materiales publicitarios de Fania Records y considerado por muchos el primero en utilizar el término “salsa”, en 1973, durante su programa de televisión homónimo (Aparicio 1998: 92). Fruto de su viaje a Zaire como miembro de la comitiva de Fania Records, Sanabria editó un número especial de la revista que pivota en torno al encuentro con África a través de entrevistas con los músicos y artículos sobre la historia del festival y la experiencia del viaje en su conjunto.<sup>8</sup>

La vistosa portada de este número especial diseñada por Sanabria (véase imagen 1) es paradigmática de la apropiación de motivos africanos en el diseño gráfico de los años setenta al superponer el texto “*Latin NY visits Africa*” sobre la piel de una cebra (este principio compositivo será posteriormente empleado también para la portada del álbum *Live in Africa*).

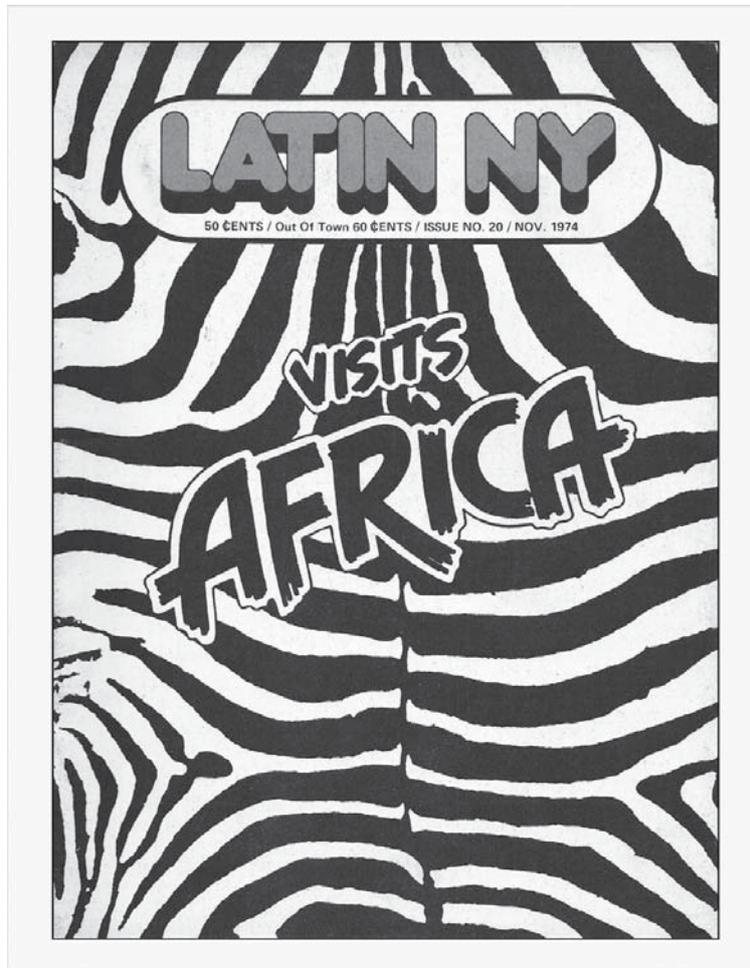


Imagen 1: Portada del número especial de la revista *Latin NY* dedicado al concierto en Kinshasa (Sanabria 1974c).

<sup>8</sup> Me gustaría agradecerle a Izzy Sanabria su cesión de este número de *Latin NY* inaccesible en los archivos de las instituciones académicas norteamericanas.

Los intrincados patrones visuales de la piel de uno de los animales más emblemáticos del imaginario de la sabana sugieren una visión exotizante de África que perpetúa (consciente o inconscientemente) los estereotipos coloniales sobre un continente salvaje, peligroso y primitivo. En los patrones visuales de la piel de la cebra (como trofeo) se codifica el imaginario colonialista del safari; un viaje de caza concebido para la subyugación de la naturaleza africana y la perpetuación de dinámicas de poder colonial entre un viajero extranjero, blanco, civilizado y rico, y la población local, negra, “no civilizada” y pobre. La movilización de este imaginario exotizante de la otredad en la portada es representativa de la exotización de África que opera en gran parte de las portadas de discos de este periodo que reivindican la filiación de la salsa con la naturaleza, como pone de manifiesto inequívocamente la portada de *African Soul/Alma Africana* (1973) de la Orquesta Broadway en la que se representan las siluetas de una jirafa y un elefante como símbolos visuales de la esencia de África a la que hace referencia el título.<sup>9</sup>

La apropiación de una estética inspirada en el imaginario colonialista del safari se plasma asimismo en el título del artículo de Izzy Sanabria “Our Cultural Safari” incluido también en el número especial. De forma extrema, este artículo muestra las contradictorias actitudes frente a África que dominan el imaginario africanista de la salsa. Si la apropiación del imaginario del safari convierte a África en una forma sublimada de la otredad (primitiva, salvaje, incomprensible), África es reivindicada simultáneamente como la patria espiritual de la salsa. Fruto de esta tensión dialéctica irresuelta entre la identificación y la diferenciación, entre lo propio y lo ajeno, Sanabria define África como “a strange/familiar land” en la que la sorpresa ante la otredad del Congo contrasta con la identificación de los paisajes sónicos zaireños como propios (Sanabria 1974b: 12). Al narrar el masivo recibimiento de Fania All Stars en el aeropuerto de Kinshasa, Sanabria señala que la similitud entre los ritmos antillanos y africanos es tan extrema que es imposible distinguirlos. “Latin rhythms filled the night air”, afirma en un primer momento al escuchar la música, para corregirse posteriormente: “No, African rhythms so similar to ours / played by a local band” (1974b: 12). De forma análoga, tras una recepción con Mobutu Sese Seko, Sanabria narra cómo los integrantes de Fania All Stars escuchan sorprendidos “Latin rhythms / filtering / through palace walls / coming from the brisk / cool evening air” (1974b: 12). Fascinados por esos ritmos propios y ajenos simultáneamente, los músicos deciden salir a la calle para bailar con los locales. En el medio de la algarabía, la conexión con los zaireños es tal que, no solo los ritmos son indistinguibles, sino que los cuerpos de los músicos de Fania y de Zaire se entremezclan indistintamente en la noche tropical: “The Fania All Stars sat in and jammed, / Celia [Cruz] sang / and again the Latins blend / with African festivities

<sup>9</sup> De forma análoga, en la portada del álbum *Afro-Indio* (1975) del conguero afro-cubano Mongo Santamaría —un pionero en la reivindicación activa de África por parte de los músicos afro-antillanos afincados en Nueva York—, el diseño gráfico de Ron Levine orientaliza la visión del África subsahariana al combinar motivos como tambores y guerreros masái con motivos de arte egipcio (véase Levine 1975).

/ as camera crews maneuvered around / dancing feet / *trying to figure out who was who*” (1974b: 13 [subrayado nuestro]). Como concluye Sanabria de forma rotunda y a modo de conclusión, en África “[t]he roots of Latin rhythms / are everywhere” (1974b: 13).<sup>10</sup>

La inextricable filiación africana de la herencia rítmica afro-antillana lleva a Sanabria a concebir el viaje a Kinshasa como un viaje a la semilla musical de la salsa, una suerte de peregrinaje cultural a la esencia cultural caribeña. Por ello, al saltar al escenario en el Statu Hai de Kinshasa en el momento cumbre del festival, Fania All Stars “make complete the circle / of our rhythms from Africa [...] / to the Caribbean / to New York / and back to the roots [...] Africa” (1974b: 14). La geografía simbólica trazada por Sanabria sugiere un nexo de unión directo entre África subsahariana y la salsa neoyorquina a través de los siglos y las aguas del Atlántico y el Caribe. Al llevar las congas y los bongós, las voces africanas del estribillo de “Químbara”, o los complejos polirritmos salseros de vuelta a África, el viaje a la semilla de Fania All Stars se convierte en un hito histórico que Sanabria describe como una tarea mesiánica destinada a reforzar y expandir el vínculo transatlántico entre los países africanos, las naciones caribeñas y las comunidades latinas de los EE. UU.:

We were the chosen ones, / on a mission of culture, / of peace and unity. / A trip that will herald a new renaissance of music, / 10 days that will stay with / and influence everyone involved. / *A new dawn of music and culture / transcending national borders, / languages and politics.* / The arts unified us. / ZAIRE’74 / was more than a Musical Festival. / It was a Spiritual Trip / [...]. A CULTURAL SAFARI (1974b: 15 [subrayado nuestro]).

Sanabria invoca una nueva identidad musical compartida capaz de trascender los factores diferenciadores de nacionalidad, distancia geográfica y diversidad lingüística y política, para construir una nueva comunidad imaginaria que aunase las dos orillas del Atlántico a través de vínculos sónicos históricos redescubiertos, reforzados y actualizados, a través de la actuación de Celia Cruz y Fania All Stars en el festival.<sup>11</sup>

La construcción activa de este nuevo vínculo afectivo y cultural transatlántico entre la cultura musical afro-caribeña y la africana por parte de Fania All Stars se aprecia marcadamente en las grabaciones del concierto filmadas por Leon Gast y lanzadas

<sup>10</sup> Si los ritmos africanos se nos describen como latinos, al narrar el concierto, Sanabria califica a Celia Cruz como “an African Goddess” y los bailes acrobáticos de Roberto Roena como “a dance of Latin-Afro spirit” (1974b: 15).

<sup>11</sup> A pesar de este énfasis en la utopía de la unidad, el relato de Sanabria desvela la posición económica privilegiada de los integrantes de la comitiva de Fania en Zaire al describir el poder adquisitivo de los músicos en la adquisición de *souvenirs* y artefactos de cultura africana a módicos precios: “You my friend. / For you only 50 Zaires,” / and we yell “Outrageous! / I give you 5 Zaires.” / “Ok, Ok, You my friend, / last price you take.” And we argue and we settle / and we buy up the market place. / Black, White, Brown / American Music Men, Ear Men / buy for the Eye... / Visual Art. / Paintings, sculptures, Malachi, Ivory, / bracelets, a piece of African culture / to take back home” (1974b: 14). Para tomas cinematográficas de compra-venta e interacciones durante el mercado en el documental de Gast, véanse las secciones “African Drums – Ray Barreto” y “Ivory Market Jam” (Gast 2011).

por primera vez en 1989 en formato VHS. La importancia que adquiere la sección de percusión en la orquesta muestra en las tomas el reconocimiento del ritmo como el vínculo que une ambas orillas del Atlántico. Colocados en el escenario justo por delante de Johnny Pacheco, las congas y los bongós de Ray Barretto y Roberto Roena (los solistas indiscutibles del concierto) se convierten en un sentido homenaje al origen africano de la tradición musical afro-caribeña y a la historia de resistencia cultural de los esclavos africanos frente a la represión física y cultural ejercida por las élites criollas en las sociedades caribeñas.<sup>12</sup>

El homenaje de Fania All Stars a las raíces africanas de la salsa en el concierto se condensa, en particular, en la interpretación de “En órbita”, un tema de Luis “Perico” Ortiz incluido posteriormente en el álbum *Rhythm Machine* (1977). Conscientes de la conexión entre la salsa y África, los coros de Fania cambian el estribillo del tema —“Ahora sí, estamos en órbita”— por un texto *ad hoc* para la ocasión: “Adivíname, dónde comenzó / la música que te traigo yo” (Gast 2001: 14:27-14:34). Aunque la audiencia en el estadio no fuese consciente del guiño de los músicos a la procedencia africana de la base rítmica de la salsa, este segmento del concierto revela la voluntad por inscribir en la propia actuación de la banda un claro e inequívoco reconocimiento a la historia de la salsa y su filiación africana. En búsqueda de esta conexión musical con la audiencia, durante el solo de bajo de Bobby Valentín, Larry Harlow y Johnny Pacheco conminan al público a palmar la clave, un patrón rítmico sincopado de 3-2 o 2-3 sobre una base de 4/4 que constituye la manifestación más paradigmática de la herencia polirrítmica africana de la salsa (Gast 2001: 17:40-18:16). Este momento de la actuación, en el que los ochenta mil asistentes al concierto marcan la clave al unísono, muestra simbólicamente la convergencia alrededor del ritmo de músicos salseros y público africano, del pasado de la salsa y su presente, de las dos orillas del Atlántico en un vínculo performativo que actualiza y refuerza esta conexión histórica a través del sonido.<sup>13</sup>

## LA SALSA COMO ESTILO AFRO

A pesar de la nula circulación de los materiales grabados en Zaire’74 hasta mediados de los años ochenta, la reivindicación discursiva del origen africano de la salsa adquiere particular importancia para Fania Records durante los años setenta. El caso más paradigmático es la película documental *Salsa!* (1976). En el que es, sin duda, el proyecto

<sup>12</sup> Para los solos de Ray Barretto, véase Gast 2001: 43:15-43:47, 50:00-51:24, y 52:20-52:41.

<sup>13</sup> La conciencia de que el ritmo es ante todo lo que la salsa le debe a África se plasma en el tributo a los ritmos africanos que se rinde en el álbum *Live in Africa* (1986) con la inclusión de grabaciones de corte etnográfico que no formaban parte del concierto. Dado que solo hay dos temas del concierto —“Guantanamera” y “Ponte duro”—, el resto del álbum es un documento etnográfico que muestra a los músicos de Fania interactuando con los locales y tocando percusión en las calles de Kinshasa, con títulos como “Traditional Congo Tribal Song”, “Kinshasa Airport Arrival Jam”, “African Drums – Ray Barretto” y “Ivory Market Jam”.

de *marketing* musical más ambicioso desarrollado por Masucci durante esa década, Fania Records intenta reconcebir la salsa, no como un estilo musical afro-caribeño, sino como un estilo primordialmente *afro*. Dirigido una vez más por Leon Gast en colaboración con Jerry Masucci, el documental se convierte en la pieza clave de la estrategia de la discográfica para ampliar los mercados y audiencias de la salsa en los EE. UU. Mientras que el documental *Nuestra cosa latina/Our Latin Thing* (1972), el primero sobre la salsa producido por Fania Records, planteaba una visión de la salsa como un fenómeno musical local, inseparable de los espacios urbanos marginales ocupados por las comunidades latinas de Nueva York, *Salsa!* es concebido como un documental de divulgación que tenía como objetivo familiarizar de forma didáctica a una audiencia norteamericana no latina con este estilo musical. En el documental, la salsa deja de ser esa “cosa” latina, marginal, orgullosamente anclada en la vida barrial de las comunidades latinas, para redefinirse como un fenómeno musical de origen africano cuya vinculación con el Caribe es significativamente infra-representada.

Basado primordialmente en materiales grabados durante los históricos conciertos de Fania All Stars en el Estadio de los Yankees de Nueva York y en el Coliseo Roberto Clemente de San Juan en 1973, el documental redefine la naturaleza cultural y social de la salsa a partir de una narrativa sobre los orígenes y la historia de la salsa. Dentro de la historia de la salsa que construyen Gast y Masucci, la conexión de la salsa con África se convierte en la piedra angular de esta nueva narrativa. A través de una abrupta técnica de montaje que elimina las transiciones, las tomas musicales de los dos conciertos se intercalan con secciones sobre la historia de la salsa presentadas por el periodista Geraldo Rivera que hace de maestro de ceremonias e historiador mientras se pasea distendidamente por las calles de Nueva York y San Juan. Las explicaciones históricas que enmarcan las actuaciones de Fania All Stars exponen de forma cronológica los orígenes musicales y el desarrollo histórico de la salsa a partir de una reivindicación inequívoca de su esencia africana. Con la construcción de un imaginario africanista, el documental crea una fuerte línea narrativa que se articula a partir de los ejes geográficos África-Caribe-EE. UU. y campo-ciudad, y del eje temporal primitivismo-modernidad.

La primera sección histórica del documental muestra imágenes en blanco y negro de un documental etnográfico sobre los bailes tribales de una sociedad rural del África sub-sahariana. Con un categórico “Here is the root of Latin music. Here is the root of *salsa*”, Rivera introduce la toma panorámica de una aldea africana de casas redondas construidas de adobe y caña en el medio de un paisaje árido en el que retumba el sonido de los tambores (Gast/Masucci 1993: 8:00-8:25). Estas imágenes panorámicas dan paso a una secuencia de mujeres cantando y bailando con el torso y pechos descubiertos intercaladas con imágenes de músicos tocando xilófonos y tambores (véase imágenes 3 y 4). Con esta abrupta secuencia de imágenes, el documental transgrede las expectativas sobre los orígenes de la salsa. Frente a las narrativas tradicionales que identificaban los orígenes de la salsa con los pioneros de la música latina en los EE. UU. como Tito Puente, Machito y Vicentito Valdés, y el son cubano de los años cincuenta, Rivera reivindica de forma categórica que los orígenes de la salsa se encuentran

en África. Para enfatizar aún más esta narrativa histórica, las imágenes exotizantes y primitivistas de la vida tribal africana son inmediatamente seguidas de un primerísimo primer plano del conguro afro-cubano Mongo Santamaría interpretando un solo durante el concierto del Estadio de los Yankees (1993: 8:26). El montaje de estas dos secuencias pivota sobre un encadenado sonoro de dos segundos en los que la música tribal es superpuesta con la toma sonora del solo de Santamaría. A través de este montaje, Gast y Masucci proponen una dialéctica entre el presente y el pasado de la salsa. En contraste con las diferencias temporales (sociedad tribal premoderna e hiper-modernidad capitalista), geográficas (África y Norteamérica), urbanas (el medio rural y la gran metrópolis) y cromáticas (imagen en blanco y negro y en color) que se perciben entre las secuencias del documental etnográfico y del concierto, el encadenado sonoro de las dos tomas sugiere la conexión del origen africano de la salsa y su presente neoyorquino a través del ritmo, una marcada continuidad sónica (y racial) entre el África precapitalista y el Nueva York hiper-moderno de los años setenta.<sup>14</sup>

La importancia de la percusión como nexos culturales entre ambas orillas del Atlántico es también el motivo de la segunda sección histórica de *Salsa!*, que se centra en la importancia del tambor en las culturas de África Central. Mientras se muestran imágenes sobre la fabricación tradicional de tambores, una voz en *off* en español explica la importancia simbólica del tambor como manifestación del poder político ejercido por los jefes tribales en la sociedad tradicional ashanti de África antes de reivindicar que, en la música caribeña, “ya sea en los tradicionales intérpretes del ritmo latino, el Gran Combo, o de un jazz latino más moderno como el de Mongo Santamaría, el tambor es el centro de la música. Y *el tambor es África*” (1993: 11:37-11:52, subrayado nuestro). Con esta inequívoca unión simbiótica entre ritmo y cultura africana, el documental sugiere la naturaleza, no *afro-antillana*, sino en esencia *africana* de la salsa. Como sugiere el narrador del documental desde los parapetos del Morro de San Juan, la riqueza rítmica llevada por los esclavos africanos a las Antillas evoluciona en el seno de las comunidades afro-antillanas, pero mantiene un claro sabor africano:

The first roots of *salsa* were African. Across the ocean, on slave ships filled with misery and human degradation, the hard-driving tribal sounds of African music did somewhat survive. But shortly after it reached here in the Caribbean, it started evolving into something different. It was still African in flavor, but the music had become unique (1993: 18:18-18:38).

África siempre fue un espacio geográfico y cultural de referencia en el imaginario identitario afro-antillano del son cubano, pero el guión de *Salsa!* va un paso más allá. A pesar de haber evolucionado y adquirido su propia idiosincrasia en el Caribe, el documental pasa de puntillas sobre la conexión entre la salsa y los folklores afro-antillanos para centrarse, por el contrario, en la conexión africana de la salsa. A través de esta es-

<sup>14</sup> Para César Miguel Rondón, la narrativa histórica de la salsa obvia por completo la importancia del Caribe: “one day [salsa] arrived from Africa, and the next day it went to the movies and became ‘glamorous’” (2008: 95). Para su interpretación de la película, véase Rondón (2008: 93-95).

trategia de apropiación y reivindicación de las raíces africanas de la salsa, Fania Records construye una nueva imagen de marca de la salsa como un estilo musical que comparte con el jazz y el R&B un origen cultural africano común. La salsa es en el documental un estilo musical claramente *afro*.

## LA SALSA O LA CONSTRUCCIÓN DE UN TERCER ESPACIO SÓNICO

Esta reivindicación de la esencia africana de la salsa no se circunscribe a un remoto pasado, sino que se plasma en la centralidad que adquiere en el documental la colaboración de Fania All Stars con una de las grandes estrellas de la música popular africana del momento: el saxofonista camerunés Manu Dibango. En 1972, este músico camerunés alcanza un gran éxito comercial en los EE. UU. con su tema de *funk* “Soul Makossa”, considerado el primer éxito de ventas del pop africano a nivel internacional. Aprovechando su repentina popularidad, Dibango realiza una prolongada gira por los EE. UU. que lo llevará a tocar diariamente durante varias semanas en el Teatro Apolo de Harlem con The Temptations, Barry White y Johnny Pacheco (Ewens 1991: 116). Fruto de su colaboración con el maestro dominicano, Dibango toca como artista invitado en los conciertos de Fania All Stars en el Estadio de los Yankees y el Coliseo Roberto Clemente. *Salsa!* incluye extensas tomas de ambos conciertos en los que Dibango interpreta “Soul Makossa”, así como una entrevista en la que el músico camerunés reivindica la centralidad de la música africana en la constitución musical de la salsa:

For me, I think that the roots and the soul of *salsa* came from Africa. But you know long time ago, music and people traveled and came here in what you call [the] New World, and in contact with different cultures and music, music grew and became something a little bit different. By contact, I mean, you have contact with Portuguese culture in Brazil; and in South America, Cuba, you have Spanish culture; and in North America and West Indies, you have English culture. But all of this makes that music grow and become something big and something different. But *the roots, the heart and the soul still, for me, are in Africa* (1993: 42:40-43:47; subrayado nuestro).

Estas afirmaciones son seguidas inmediatamente por una grabación de su actuación en San Juan. Mientras que en la grabación del Estadio de los Yankees Dibango es acompañado por su banda y desarrolla un marcado sonido *funk* con el uso del bajo y la guitarra eléctrica, en Puerto Rico, interpreta una versión marcadamente salsera de “Soul Makossa” con el acompañamiento de Fania All Stars que será posteriormente grabada en estudio e incorporada al álbum *Latin-Soul-Rock* (Dibango 1974). Bajo la dirección de Pacheco, los músicos de Fania funden la música africana contemporánea de Dibango con el inconfundible sonido de la salsa dura en una actuación que parece demostrar performativamente cómo, en palabras de Dibango, “the roots, the heart and the soul still, for me, are in Africa”. Si en el Statu Hai de Kinshasa la enfervorecida multitud vibraba al son de la salsa, en el Estadio de los Yankees y en el Roberto

Clemente, el público entra en ebullición con la música africana de Dibango. Si en Kinshasa, Harlow y Pacheco conminaban al público a marcar la clave con las palmas, la consagración de la fusión entre la música contemporánea africana y la salsa se produce cuando, a instancias de Pacheco y Dibango, el público comienza a cantar al unísono la frase “Eh, Ma-Makossa” (*makossa* en duala, la lengua materna de Dibango, quiere decir “bailo”) (1993: 46:55-48:00). A través de esta colaboración con uno de los músicos africanos contemporáneos más exitosos, Fania All Stars fusiona la música africana y caribeña para reinterpretar y actualizar el distante origen africano de la salsa. En el Coliseo Roberto Clemente, Dibango y Fania All Stars reivindican la contemporaneidad y vigencia del vínculo sónico del Caribe con África.

Más allá de la africanización discursiva de la salsa promovida por Massuci dentro de la lógica económica de la expansión comercial, los conciertos de San Juan, Nueva York y Kinshasa tienen como resultado la construcción performativa de un espacio sónico de radical hibridez capaz de articular nuevas conexiones transatlánticas entre los paisajes sonoros del Caribe, Nueva York y el África subsahariana. Concebida tradicionalmente como un estilo musical pan-caribeño fruto de los procesos de hibridación de las diferentes tradiciones folklóricas antillanas en el contexto cultural de las comunidades latinas de Nueva York, la revalorización de las raíces africanas durante los años setenta dan pie a un complejo proceso de hibridación sónica que tiene como resultado, no solo el desarrollo de una rica tradición de salsa africana (desde clásicos como la Orquesta Baobab y Laba Sosseh a grupos contemporáneos como Africano), sino también un gradual proceso de reconfiguración de la propia identidad sónica de la salsa dura neoyorquina en el que las raíces africanas de la salsa se convierten en la base para la emergencia de la salsa como un estilo musical global.<sup>15</sup>

La imagen de millares de puertorriqueños cantando al unísono en duala “Eh Ma-Makossa” o las multitudes zaireñas en el Statu Hai marcando con las palmas la clave de “En órbita” mientras Héctor Lavoe y Cheo Feliciano cantan “Adivíname, dónde comenzó / la música que te traigo yo”, es un ejemplo paradigmático de lo que Homi Bhabha define como el espacio “in between” de la cultura: “the contaminated yet connective tissue between cultures—at once the impossibility of culture’s containedness and the boundary between. It is indeed something like culture’s ‘in-between,’ bafflingly both alike and different” (Bhabha 1996: 167). En estas actuaciones, la salsa se erige en una suerte de “tercer espacio” sónico en el que las diferentes identidades caribeñas, norteamericanas, latinas y africanas desarrollan constantes procesos de traducción, negociación y mediación de sus diferencias y afinidades culturales (Bhabha 1994: 53-56). Frente a

<sup>15</sup> La importancia de la hibridez de la salsa es reivindicada por la mayoría de los críticos. Aparicio defiende una visión heterogénea de la salsa como una “sociomusical practice, one claimed by very heterogeneous communities for radically diverse purposes” (1998: 67). Para Christopher Washburne, la salsa neoyorquina crea “a counter-hegemonic space where diverse communities are brought together through performative constructions of *Latinidad* and a consciously constructed pan-Latino ethnic identity” (2008: 7). Véase también la visión de Pacini Hernández de la hibridez como una de las esencias de la salsa (*Oye como va* 2009: 1-14).

los modelos identitarios esencialistas y reduccionistas que intentan reducir la salsa a una única identidad cultural (caribeña, latina, cubana, puertorriqueña, etc.), los procesos de hibridación sónica a que dan pie los conciertos de Kinshasa, Nueva York y San Juan, desestabilizan y emborronan los límites identitarios de este estilo musical al celebrar con orgullo la hibridez de las comunidades latinas neoyorquinas y la ilustre historia de constante transculturación que caracteriza el espacio cultural antillano del que provienen.

La salsa deja de ser un fenómeno cultural pan-caribeño o pan-latinoamericano para erigirse en un discurso sónico global que aspira a dibujar una nueva geografía simbólica en la que las comunidades latinas de Nueva York se sitúan en el centro de una compleja red de interconexiones sónicas a lo largo y ancho del Atlántico. Para Christopher Washburne, la popularización de la salsa más allá del ámbito geográfico de “El Barrio” (el barrio marginal donde se originó la salsa en el Harlem Latino), resultó en una desterritorialización de sus geografías urbanas que transformó este estilo musical en un “metabarrio of sorts, an imagined international shared space of commonalities based upon the experience of immigration, discrimination, language differences, and culture clashes that suspended the locally inflected specificities and, instead, embraced broader postcolonial, sociopolitical trends” (2008: 9). Los contactos de la salsa con África expanden de forma significativa la geografía simbólica de este “metabarrio of sorts”. A través de sus actuaciones en Kinshasa, San Juan y Nueva York, Fania All Stars contribuye a la construcción performativa de una tupida red global de vínculos musicales, afectivos y simbólicos entre las periferias económicas y raciales del capitalismo global. Los espacios marginales ocupados por las minorías latinas y afro-americanas de los EE. UU., los afro-descendientes del Caribe y los pueblos africanos que se acababan de independizar de las potencias coloniales europeas, conforman un nuevo espacio sónico de solidaridad transatlántica que se extiende desde el Bronx, el Harlem Latino y San Juan a Kinshasa, Dakar y Abiyán. Lo que emerge de estos complejos procesos de hibridación sónica es, en suma, el imaginario de un Sur Global *avant la lettre*.

Este nuevo mapa global de la hibridez sónica de la salsa, trenzado de constantes idas y venidas, intercambios, e influencias mutuas entre ambas orillas del Atlántico, encuentra expresión visual en la portada de *Latin NY* comentada al comienzo de este ensayo (imagen 1). Más allá de ser un símbolo inequívoco de los estereotipos coloniales sobre África, el enrevesado patrón visual de la piel de cebrá se erige en un posible mapa del tercer espacio sónico que ocupa la salsa de los años setenta. Las líneas negras y blancas crean sobre la superficie de la revista un laberinto de espacios intersticiales —interlineales—, una sucesión de espacios “in between” que nos confrontan con un paisaje sin puntos de referencia claros en los que toda superficie es frontera, margen, límite. Los incontables espacios “in between” que se vislumbran en las líneas negras y blancas que serpentean en la portada de *Latin NY* cartografían el tercer espacio sónico conformado por los proyectos discursivos y los conciertos de Fania Records. Habitan-do el espacio intersticial que se extiende entre las orillas de África y las Américas; entre los centros y las periferias del capitalismo global; entre la marginalidad de la calle y el prestigio discográfico; entre la brutalidad del pasado colonial y una utopía futura de

emancipación global; la salsa de los años setenta transgrede los esencialismos raciales, identitarios, e ideológicos que limitaban su expansión más allá de los límites geográficos y culturales de los barrios latinos de Nueva York para crear un imaginario transatlántico de las periferias a través de una herencia común tan obvia como intangible: el sonido del tambor africano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aparicio, Frances (1998): *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- (1996): “Cultures In Between”. En: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (eds.): *Questions of Cultural Identity*. London: Routledge, pp. 53-60.
- Ewens, Graeme (1991): *Africa O-Yé: A Celebration of African Music*. New York: Da Capo Press.
- Glasser, Ruth (1995): *My Music is my Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities 1917-1940*. Berkeley: California University Press.
- Hernandez-Reguant, Ariana (2012): “World Music Producers and the Cuban Frontier”. En: White, Bob W. (ed.): *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 111-134.
- Hutchinson, Sydney (ed.) (2013): *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*. Washington, DC: Temple University Press.
- Johnson, Gaye (2014): “Afro-Latinidad in Kinshasa: Fania, Celia Cruz, and the Salsa Soul politics of Zaire’74”. Presentación en la conferencia anual de la *American Studies Association* (ASA), Renaissance Hotel, Washington D.C., 2014-11-28.
- Levy-Hinte, Jeffrey (2008): *Soul Power*. Interp. James Brown, B.B. King y Miriam Makeba. Sony Pictures. DVD.
- Manuel, Peter (1994): “Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from *Danza* to *Salsa*”. En: *Ethnomusicology*, 38, 2, pp. 249-280.
- Martin, Denis-Constant (2013): *Sounding the Cape: Music, Identity and Politics in South Africa*. Somerset West: African Minds.
- Pacini Hernández, Deborah (2009): *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Washington, DC: Temple University Press.
- Pietrobruno, Sheenagh (2006): *Salsa and Its Transnational Moves*. Lanham: Lexington Books.
- Roberts, John Storm (1972): *Black Music of Two Worlds*. New York: Praeger.
- (1986): *Afro-Cuban Comes Home: The Birth and Growth of Congo Music*. Original Music cassette tape.
- Rondón, César Miguel (2008): *The Book of Salsa: A Chronicle of Urban Music from the Caribbean to New York City*. Chapel Hill: North Carolina University Press.
- Sanabria, Izzy (1974a): “Comments on Zaire’74”. En: *Latin NY*, 20, pp. 32-36.
- (1974b): “Our Cultural Safari”. En: *Latin NY*, 20, pp. 12-15.
- (1974c): “Portada”. En: *Latin NY* 20. Volumen especial *Latin NY Visits Africa*, sin paginación.
- Schneider, Britta (2014): *Salsa, Language and Transnationalism*. Bristol: Multilingual Matters.
- Shain, Richard M. (2002): “Roots in Reverse: Cubanismo in Twentieth Century Senegalese Music”. En: *International Journal of African Historical Studies* 35, 1, pp. 83-101.

- (2009): “The Re(public) of salsa: Afro-Cuban music in *fin-de-siècle* Dakar”. En: *Africa* 79, 2, pp.186-206.
- (2012): “Trovador of the Black Atlantic: Laba Sosseh and the Africanization of Afro-Cuban Music”. En: White, Bob W.: *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 135-157.
- Steward, Sue (1999): “Africando: Cuban Music Returns to African Soil”. En: *Musica!: The Rhythm of Latin America - Salsa, Rumba, Merengue, and More*. San Francisco: Chronicle Books, pp. 157-61.
- (2000): “Salsa: Cubans, Nuyoricans and the Global Sound”. En: Broughton, Simon/Ellingham, Mark/McConnachie, James/Duane, Orla (eds.): *World Music: The Rough Guide. Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. Vol. 2. London: Rough Guides, pp. 488-506.
- Stewart, Gary (2000): *Rumba on the River: A History of the Popular Music of the Two Congos*. London: Verso.
- Weathers, Diane (1974): “Zaire’74: A Personal Report”. En: *Latin NY* 20, pp. 36-37.
- Washburne, Christopher (2008): *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*. Washington, D. C.: Temple University Press.
- White, Bob W. (2008): *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu’s Zaire*. Durham: Duke University Press.

## DISCOGRAFÍA

- Cruz, Celia (1958): “África”. En: *Celia Cruz: Cuba’s Foremost Rhythm Singer accompanied by Sonora Matancera*. Comp. Justí Barreto. Interp. Celia Cruz, Sonora Matancera. Seeco Records Inc. LP. CELP-4320.
- Barreto, Ray (1968a): “Abidjan”. En: *Hard Hands*. Interp. Ray Barreto, Bobby Valentín y Orestes Vilato. Fania Records. LP. SLP 362.
- (1968b) “Contraportada.” En: *Hard Hands*. Fania Records. LP. SLP 362.
- Dibango, Manu (1974): “Soul Makossa”. En: *Latin-Soul-Rock*. Interp. Manu Dibango y Fania All Stars. Fania Records. LP. SLP 00470.
- Fania All Stars (1976): *Delicate and Jumpy*. Columbia/Fania Records. LP. PC 34283.
- (1977a): “En órbita”. En: *Rhythm Machine*. Comp. Luis “Perico” Ortiz. Columbia/Fania Records. LP. PC 34711.
- (1977b): *Rhythm Machine*. Columbia/Fania Records. LP. PC 34711.
- (1978): *Spanish Fever*. Columbia/Fania Records. LP. JC 35336.
- (1979): *Cross Over*. Columbia/Fania Records. LP. JC 36109.
- (1986): *Live in Africa*. Fania Records. LP. FAS 15.
- Levine, Ron (1975): “Portada de *Afro-Indio*”. En: Santamaría, Mongo. *Afro-Indio*. Vaya Records LLC. LP. XVS 38.
- Orquesta Broadway (1973a): *African Soul/Alma Africana*. All Art Records. LP. AALP 1575.
- (1973b): *Como me gusta!* All Art Records. LP. AALP 1571.
- (1974): *Está pegando*. All Art Records. LP. AALP 1577.
- Pacheco, Johnny (1962): “Acuyuye”. En: *Que suene la flauta*. Alegre Recording Corp. LP. LPA 811.
- (1966): *Viva África*. Interp. Johnny Pacheco y su Nuevo Tumbao, Monguito, Chivirito Davila. Fania Records. LP. LPS 99243.

- Pariser, Susan (1966): "Texto de la contraportada". En: *Viva África*. Interp. Johnny Pacheco y su Nuevo Tumbao. Fania Records. LP. LPS 99243.
- Pepitone, Dyan (1977): "Texto de la contraportada". En: *Pasaporte*. Interp. Orquesta Broadway. Coco Records. LP. CLP 126.

## FILMOGRAFÍA

- Gast, Leon (1972): *Our Latin Thing/Nuestra Cosa Latina*. Interp. Johnny Pacheco, Ray Barretto, Willie Colon y Héctor Lavoe. Prod. Fania Records.
- (1987): *B.B. King: Live in Africa*. Interp. B.B. King. HBO Videos. VHS.
- (1989): *Celia Cruz and the Fania All Stars in Africa*. Interp. Celia Cruz, Johnny Pacheco, y Héctor Lavoe. Gravity Limited. VHS.
- (2001): *Celia Cruz and the Fania All Stars in Africa*. Interp. Celia Cruz, Johnny Pacheco y Héctor Lavoe. Pioneer Artists. DVD.
- (2011): *Fania All Stars in Africa*. Dir. Leon Gast. Interp. Celia Cruz, Johnny Pacheco y Héctor Lavoe. Código Music. DVD.
- Gast, León/ Masucci, Jerry* (1993): *Salsa!* Interp. Celia Cruz, Johnny Pacheco y Héctor Lavoe. Prod. Fania Records. Movies and Pictures International. VHS.

Fecha de recepción: 10.10.2016

Fecha de aceptación: 01.06.2017

| Brais D. Outes-León es profesor de Literatura Latinoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de Queens College, en City University of New York. Su principal área de especialización es la historia cultural de América Latina durante la primera mitad del siglo xx. Actualmente, prepara un monográfico sobre nuevas concepciones de la materialidad en las vanguardias históricas.