

## Capítulo 4

# La poética de la salsa de Nueva York

El viaje de los protagonistas de la salsa de Cuba y Puerto Rico a Nueva York constituye la base del surgimiento de la salsa. Con ellos también viajaron las tradiciones poéticas de los ritmos de la música cubana y puertorriqueña que se convierte en salsa, de allí que Ángel Quintero Rivera señale que esta manera de hacer música, más que un género, está desterritorializada, musical, poética y geográficamente y no se puede encasillar como tal (*¡Salsa, sabor y control!* 97). Para el autor, la salsa no es ni de Puerto Rico ni de Cuba porque esta se convierte en un fenómeno global, que, al tomar de las raíces de estas dos islas del Caribe, luego involucra nuevas formas de creación musical y literaria.

Teniendo esta definición de la salsa, me propongo en este capítulo realizar estudios de canciones donde se observa la migración de la música del Caribe hispánico a la salsa de Nueva York. Estudiaré la canción “Lejos de ti” de Ángel Canales, “Un verano en Nueva York” del Gran Combo de Puerto Rico, y los soneos de la Orquesta Fania en diferentes conciertos. Los estudios de las canciones mostrarán que la tradición musical y poética de la música cubana y puertorriqueña llega a la salsa y esta tradición se puede rastrear en lo que se convirtió la música hispanocaribeña en Nueva York. El tema principal de este capítulo es la poética de la música salsa, por eso, los estudios de canciones ayudan a indagar acerca de las raíces de sus letras. En los capítulos anteriores he estudiado las canciones de Cuba y Puerto Rico y esto me ha llevado a tratar

el tema desde los ritmos que antecedieron a la música salsa y que la fundan porque es allí de donde también toma los elementos poéticos.

El problema, básicamente, consiste en indagar si las canciones de la salsa son fundadas por una tradición poética y si es así cómo esa tradición poética converge en un fenómeno cultural relocalizado desde el Caribe en la ciudad de Nueva York. También surge la pregunta de por qué esa música era acompañada de unas letras particulares y qué dice esa poética de la realidad hispanoamericana y caribeña. La salsa no solo se difundió ampliamente por la combinación de los ritmos que sintetizaba las tradiciones musicales del Caribe hispano, también por las tradiciones poéticas que configuraron el repertorio vocal de esta música.

## 4.1 Echar de menos a Puerto Rico o “Lejos de ti”

Leer la historia de la salsa contribuye a entender la historia del Barrio Latino de Nueva York. De acuerdo con lo anterior, afirma Rondón: “la música ya no pretendía llegar a los públicos mayoritarios, su único mundo era ahora el barrio; y ese barrio, precisamente, era el escenario que abría (sic) de concebir, alimentar y desarrollar la salsa, aquí arranca la cosa” (26). Pero de la vida en el barrio, que era en los Estados Unidos, emerge la nostalgia de la isla. Muchos otros fenómenos explican la ambigüedad de no ser de un lado ni del otro, esos sentimientos se encuentran en “Lejos de ti” de Ángel Canales (1950).

La canción se lanza en 1975 en el álbum *Sabor*. Ángel Canales nació en Santurce, un barrio popular de San Juan, Puerto Rico, a sus 25 años publica esta canción que implica una reflexión entre la isla y el continente y que se vale de la salsa para expresarlo. Como varios puertorriqueños, la canción se adapta a aquellos que han migrado a Nueva York, pero también a otros lugares. Como muchos otros músicos, Canales viaja a esta ciudad en busca de mejores oportunidades como músico. Esta es la canción:

### *Lalelulai lalelolé*

Yo nació en Puerto Rico[oooo]	(8 a)	[10]
Y en Nueva York me cri[éeee]	(8 b)	[10]
¡Ay! pero nunca me olvidaré[ee]	(8 b)	[10]
De mi tierra bo[ooo]rinqueña	(8 c)	[10]
Nunca podré o[o]lvidar	(7 a)	[10]
¡Oye! Su hermosa Riviera	(7 b)	[10]
Ni tampoco como se baila ¡y tú ves!	(9 c)	[10]
Su famosa bomba y su plena	(9 d)	[10]
Algún día volveré ¡ya tú verás!	(11 a)	[11]
A la tierra del gran [Cc]lemente	(9 b)	[11]

¡Oye! Puertorro del alma	(6 c)	[11]
¡Ay! Yo quiero volver a verte	(8 b*)	[11]
¡Oye! Puertorro del alma	(6 c)	[11]
¡Ay! Yo nunca dejaré ¡Ay! de amarte	(9 b)	[11]
(Canales <i>Sabor</i> )		

La canción empieza con el pregón “lalelolai lalelolé”, heredado de la rumba cubana. Este expone el tono para los demás instrumentos y, a la vez, coincide con los octosílabos del primer cuarteto de la canción en el que pareciera que va a repetirse la rima de la décima “abbaaccddc”. Sin embargo, en el último verso del primer cuarteto se rompe la tendencia para quebrarse en el resto de la canción.

El primer cuarteto está compuesto en octosílabos, he marcado entre corchetes el melisma que hace el intérprete para arrastrar la letra de la canción hasta una mayor cantidad silábica que coincida con la métrica de la melodía de la canción. La segunda estrofa y la tercera varían entre versos heptasílabos, hexasílabos, eneasílabos y uno endecasílabo. No hay una constante métrica a pesar de que en la primera estrofa se intenta cumplir con la estructura métrica tradicional octosílaba. Gracias a las interjecciones, la métrica varía de manera irregular, el verso 3 de la primera estrofa, por ejemplo, permite que se dé el octosílabo, pero con el melisma de la parte final se extiende al verso decasílabo. También, en la estrofa 2 la interjección amplía la métrica del verso ya que rompe con la frase que continua sería: “Nunca podré olvidar / su hermosa Riviera”. Esta misma función se da en el verso siguiente con la interjección “¡y tú ves!” solo que se da en el final del verso y no al inicio. Esto mismo sucede en la tercera estrofa en el primer verso. Y, en esta misma estrofa, se repiten las interjecciones al principio de los versos; con la excepción del último que repite la interjección “¡ay!” antes de finalizar el verso.

Las dos primeras estrofas están compuestas en cuartetos, mientras que la tercera está compuesta en sexteto. La rima pretende ser regular en la primera y en la tercera estrofa, en la segunda todos los versos son diferentes. En la primera

parece emular la estructura de la redondilla, pero se rompe en el último verso ya que se da uno con una finalización diferente a los versos anteriores. En la estrofa 6 los versos 2, 4 y 6 presentan rima asonante. La repetición del mismo verso en el 3 y 5 genera otra forma de rima.

La canción hace referencia a un sujeto indeterminado, que se presume es el cantante, quien dice que nació en Puerto Rico y creció en Nueva York, pero a pesar de estar en los Estados Unidos plantea no olvidarse de su “tierra borinqueña”, es decir, de Puerto Rico. Seguidamente, expresa que no podrá olvidar la hermosura de sus costas que dan al mar Caribe; a la vez indica no olvidar cómo se baila la bomba y la plena. En la tercera estrofa hay un salto ya que pasa de la promesa de no olvidar Puerto Rico a la enunciación del regreso, de volver a la tierra del gran Clemente, que alude a Roberto Clemente, beisbolista puertorriqueño que emigró a los Estados Unidos para emprender su carrera deportiva. En los versos 3 y 5 se nombra, en consecuencia, a Puerto Rico como Puertorro; variación y contracción del topónimo que nombra la isla. Además de expresarse el deseo de regresar a la isla se completa la estrofa con la declaración de amor hacia la esta.

El melisma que se observa en la canción, en varios versos es ejecutado por la influencia de los elementos árabes que se observa en los sonidos guturales y de las lenguas africanas y que se va incorporando a las letras de las canciones en español. La técnica del melisma, utilizada desde siglos atrás en diversas tradiciones cantadas, ha hecho presencia en la salsa, especialmente en los soneos, que es la improvisación de los cantantes con estructuras métricas octosílabas la mayoría de las veces. La precisión métrica en la vieja tradición del seis puertorriqueño y el punto cubano, contrario a lo sucedido luego en la salsa, era visto como una carencia de talento a la hora de improvisar por parte del improvisador ya que se veía como la ausencia de la capacidad para ejecutar un verso octosílabo perfecto con palabras reales.

Como se observa en “Lejos de ti” el melisma arrastra el verso para extenderlo más allá de la composición en un caso a 10 sílabas y en otros a 11. El compositor

de una canción de salsa, influenciado por la tradición de la décima compone, la mayoría de las veces, en octosílabos. Con el ejemplo de esta canción de Ángel Canales, como otras que abundan en el repertorio de la salsa, las variaciones de la música que se daban en Nueva York promovían nuevas técnicas que no desconocían la tradición sino variándola. Si bien se repiten las técnicas de composición de los versos tradicionales, se vinculan nuevos elementos que rompen la estructura de estos en favor de las nuevas melodías que sintetizaba la música salsa mezcladas por los ritmos de la tradición cubana y puertorriqueña.

La canción, sin mencionar fechas, relata el proceso de migración e informa, de otra manera, diferente a la crítica y a la historia, sobre el proceso de transculturación, da cuenta de la conexión que existe entre dos lugares, la isla y el continente. En esta canción como en otras se nombra a Nueva York como el punto de la migración, donde se origina la salsa. “Yo nací en Puerto Rico y en Nueva York me cri[é]” expresa la vida de muchos que se han visto en el cruce entre la isla y el continente.

La canción recoge el legado formal y estilístico de la tradición oral puertorriqueña y la prevalencia de los versos octosílabos. Como esta, en muchas canciones de la salsa la preeminencia de los octosílabos va a ser la marca de la composición, es más, el octosílabo como legado de la poesía española de los siglos XVI y XVII se vuelve formulario en las canciones de salsa. Señala Navarro Tomás respecto al octosílabo:

El octosílabo es sin duda el verso más antiguo de la poesía española. Aparece en algunas de las jarchyas mozárabes de los siglos XI y XII. Figura en gran proporción en los hemistiquios del verso amétrico de los cantares de gesta. Constituye asimismo el principal factor en la versificación fluctuante de los primeros poemas líricos. Tiene sus raíces en la medida básica de los grupos fónicos de la lengua. Interviene como elemento predominante en los moldes más comunes de proverbios y refranes. Adquirió reforzada personalidad en la emancipación de los hemistiquios del pie del romance. Se extendió y refinó mediante su compenetración con el octosílabo trovadoresco. (*Métrica española* 71)

Como ya he señalado en los capítulos anteriores, la tradición poética que llega a la música del Caribe repite las formas trovadorescas y el arquetipo de esta función social, cultural y literaria se cumple con los poetas campesinos que improvisan décimas, coplas y romances. Esto viaja a las ciudades que se conformaban a finales del siglo XIX y de allí se convierte en la forma que se traslada al Barrio Latino de Nueva York. Esta tradición se convierte en un elemento práctico para componer, dado que la medida de los grupos fónicos en español es el octosílabo.

Derivado de la innovación sonora de los ritmos afrocaribeños en Nueva York, de la misma manera se ve que se cambian los acentos de las palabras como en el verso: “Y en Nueva York me crié” para que coincida con “Nunca me olvidaré”. Los ritmos del Caribe, en Nueva York, al ser trasladados a allí tienen contacto con el jazz y el rock. Esta música se configura también con un español hablado fuera de la isla; así, se renueva en términos poéticos. Cuando se extienden los versos completados con interjecciones para coincidir métricamente, se observa un recurso nuevo que genera otro tipo de composición. La extensión no hace parte de la canción y, en términos formales, ayuda a extender el metro, pero también se convierte en un comentario que hace el cantante en la interpretación de la canción.

He señalado la rima del cuarto verso de la tercera estrofa con un asterisco porque la rima en este caso es asonante. La asonancia se repite en muchas letras de salsa ya que se superan los formalismos rítmicos preminentes en el seis puertorriqueño y el punto cubano que favorecen la evolución del sonido de la salsa de Nueva York. Asimismo, surgen nuevos temas que abordan las canciones, entre los que se destaca, con mucha notoriedad, el papel de la ciudad de Nueva York y el fenómeno de la migración y los efectos de esta en los puertorriqueños habitantes de esta ciudad.

“Lejos de ti” evidencia la nostalgia de la tierra propia o la tierra de los padres, Puerto Rico, el anhelo de habitar en ella, pero no poderlo hacer por la vida migrante que se ha asumido para sobrevivir fuera de la isla.

Algunos músicos de salsa nacieron en Puerto Rico y se fueron con sus padres a Nueva York en la adolescencia, otros nacieron en Nueva York de padres que habían migrado temprano antes de la década de 1950. En la época el anhelo y la nostalgia de la isla es notorio como se puede ver en la canción de Ángel Canales, se recurre a la promesa de no olvidar el lugar donde se nació, “la tierra borinqueña”.

De otro lado, la canción enuncia el tema de la migración, también los ritmos de la música de Puerto Rico, como se ve en la mención que hace de la bomba y de la plena junto a la geografía en la cual la música habita y que alguna vez el cuerpo habitó, así, solo queda que el cuerpo rememore, en la “lejanía”, como lo indica la misma canción. Menciona, también, al “gran Clemente”; acá cabe destacar que en la interpretación de la canción hay un melisma que no prolonga una vocal sino la ‘c’ de Clemente, hecho que hace notar la originalidad de la interpretación de las letras de la salsa al retomar las tradiciones orales afrodescendientes, lo mismo hace la poesía caribeña en el caso de las jitanjáforas. Quiero resaltar que el recurso usado por Canales en la canción proviene de la tradición oral donde los sonidos ya significan en sí mismos sin ser palabras, en esta canción, además de dar una prolongación de los metros del verso, resalta el apellido del beisbolista Roberto Clemente.

La vida “nuyorican” (la fusión de los puertorriqueños con el estilo de vida local de la ciudad de Nueva York) conforma la salsa, y la versión que llega de la música puertorriqueña a Nueva York es la de la plena que había popularizado Rafael Cortijo. Al respecto señala Francis Aparicio: “Cortijo’s revolution in the world of Puerto Rican popular music also implies a decentring of the signifier within the musical and verbal text, that is, a shift from a representational and denotative language to a more centrifugal connotational language coded in the colloquialisms of the proletariat” (35). La combinación de una nueva forma de componer las canciones de la plena llevó a la conformación de una nueva manera de interpretarse. La influencia de Cortijo llegó a la música latina de Nueva York que se hacía en el Barrio Latino y de la cual se desprende lo que se llamó salsa, que se termina fusionando y sintetizando con otros ritmos.

La segunda parte de la plena en Nueva York, en el contexto de la presalsa, fue influenciada por Manuel “Canario” Jiménez (1895-1975), quien como los músicos cubanos ya se habían radicado en Nueva York y contribuyeron al desarrollo del bugalú, que luego quisieron separarse de las formas caribeñas, pero terminaron sonando más al mambo y a la misma plena en vez de un ritmo norteamericano como lo presumieron (Aparicio 33). Lo anterior fue el factor principal para que se desarrollara la nueva música del Caribe hispano en los Estados Unidos, a lo que después se le llamó salsa. Este es el contexto del surgimiento de la canción de Ángel Canales, él mismo era originario del barrio de Cortijo donde la plena se popularizó años antes.

La música salsa es el resultado de la migración, es gracias a ella que la tradición poética de esta música viaja también. Si la poética de la música caribeña ya había migrado de África Occidental y España a América, el auge de la salsa en Nueva York, se dio como resultado, también, del viaje desde Puerto Rico por la migración masiva que se dio, especialmente, después de los años 1920 y la más numerosa de los años 1950.

La tradición poética hispanoamericana gira en torno a las herencias de las poesías españolas y en el siglo XIX, como resultado de la independencia de los países hispanoamericanos, surgen nuevas formas de la poesía en español de América. Desde los siglos XVI y XVII la influencia de las tradiciones poéticas españolas se replicaban en los principales centros de la colonia como Tunja, Lima o México, pero también en San Juan y La Habana

Al dejar la isla, el migrante puertorriqueño carga consigo la tradición oral que escuchaba en las calles de San Juan o de Ponce y que se habían hecho tradición en la música campesina puertorriqueña, y cubana por supuesto, y esta se convierte en un referente de identidad que le permite expresarse en la migración a un país en el que es minoría, es decir, una forma culta de siglos atrás se convierte en el vehículo de expresión cultural en el que se compone la música latina en Nueva York. Por eso, Ángel Quintero Rivera indica que la migración representa una reubicación de las distinciones sociales y allí el

músico, en su función social, juega un papel fundamental de relocalización (*¡Salsa, sabor y control* 159-162). De ahí la importancia de entender que la salsa surge como un proceso de manifestación cultural hispano-caribeño en el centro de la vida de Estados Unidos.

En la relación entre una música cantada en español en el seno anglófono surge la tensión de la lengua en que se canta esta música. Los músicos del bugalú tendieron más a cantar en inglés, pero en la salsa, a pesar de que hay canciones en inglés todo el gran repertorio de esta música es en español. Respecto a este tema señala Francis Aparicio:

The linguistic maintenance of Spanish in the production of salsa is quite impressive, given the pressures of a music industry interested in appealing to larger audiences. This persistent presence of Spanish, a subordinate language in any other social contexts in the United States, is not surprising in light of the demographic growth of Latinas/os in the United States and as another indicator of the oppositionality of salsa and its strong connections to the working-class Latina/o communities throughout the United States and Latin America. That the Japanese salsa band Orquesta de la Luz<sup>11</sup> sings in Spanish reveals the profound connection of salsa to the Spanish language and its strong value as a marker of cultural identity, resistance, and affirmation. (113-114)

El español en la salsa se convierte en un símbolo de resistencia y en un proceso decolonial en el que, de acuerdo con la propuesta de Mignolo, se crean formas de resistencia en la manera de concebir el pensamiento del que fue colonizado (304-307). Las canciones se hacen, en su mayoría, en español y los intentos de hacerse en inglés no son muy exitosos. Para entender esta cuestión vale la pena citar a Willie Colón: “I feel that until things really change for Latinos in the country, they should really hold on to Spanish and not assimilate... This is the only thing that they’ve got left. They don’t have much, so I think they should hold on to the language rather than always use English lyrics” (citado en Boggs

---

11 Como el caso de la Orquesta de la Luz cabe también llamar la atención sobre casos más recientes como el grupo Salsa Celtica que fusiona la salsa con la música tradicional escocesa e irlandesa pero que canta en español; también, la trompetista holandesa Maité Hontele quien ha usado el español para sus canciones.

98). La lengua se convierte en un artefacto de resistencia. Las palabras de Colón manifiestan la resistencia lingüística como una alternativa mientras las cosas cambian, es decir, mientras luego se puede asumir, mediante el proceso de aculturación, la lengua del país al que se migra. El viaje de Canales a Nueva York y su incursión en la salsa evidencian la conformación de la resistencia, además, la canción “Lejos de ti” muestra la conformación de la música y su poética misma como la construcción vital entre Puerto Rico y Nueva York.

Las músicas caribeñas se consolidaron, luego de la descolonización española a finales del siglo XIX, en diversos géneros que viajaron con las mezclas previas en migración estadounidense. Entonces, la salsa es un gran ejemplo que explica el desarrollo posterior y el papel protagónico de Estados Unidos en la política hispanoamericana al vencer a España en la guerra de 1898.

Al ser Puerto Rico legalmente un Estado Libre Asociado de Estados Unidos, este hecho favoreció la migración, especialmente luego de 1917. Al respecto señala Falcón:

Hay una infinidad de elementos que causan la emigración boricua: el considerable aumento poblacional de la pequeña isla a partir de 1898, el factor económico, la decadente agricultura, la ciudadanía americana que facilita la entrada al continente, el avance del transporte aéreo y las líneas comerciales, las facilidades de viaje, “el boleto al alcance de todos”, la propaganda gubernamental y familiar. A todo esto hay que añadir las causas secundarias: ambición, aventura, búsqueda de felicidad y problemas familiares. Es, pues, precisamente después de la Segunda Guerra Mundial que están presentes todos los elementos necesarios para la emigración masiva. (10)

La salsa es uno de los resultados del proceso de migración de los puertorriqueños y contribuye a entender dicho proceso, así como la transculturación de dicha experiencia en sus protagonistas, los migrantes. El concepto de transculturación que propone Fernando Ortiz ayuda a entender lo que ocurre con la migración donde se mueve también la cultura. El fenómeno del cruce cultural lo entiende como un proceso de convergencia entre diferentes

elementos que aportan diversos agentes culturales que se reúnen en Cuba, pero que, por extensión, el concepto se puede aplicar a América (*Contrapunteo cubano* 254-255). La transculturación es un encuentro y construcción de la cultura sin eliminar elementos que la conforman. La salsa toma de las músicas de África Occidental, de España como el colonizador del Caribe, en el caso de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, de la música y la cultura urbana de Nueva York no elimina ninguna de estas formas, las integra y gesta una nueva forma combinada de cultura.

Fernando Ortiz explica que “Parece indudable que la explicación de las peculiaridades de la música típica nacional ... ha de hallarse en las confluencias de muy diversas ‘culturas’ (Ortiz, *La africanía* 13). El desarrollo de la salsa, entonces, es la amalgama de diversos ritmos, tradiciones, lenguajes, instrumentos y canto que llegan a Nueva York. Esta música recoge todo el pasado, también poético, y genera allí una nueva tradición. El nuevo modo de hacer música, de manera integrada con todos los ritmos de Cuba y Puerto Rico, luego se expande por otros lugares del mundo, no solo de habla española. Por todo lo anterior, es importante la migración puertorriqueña a los Estados Unidos ya que explica el surgimiento de esta música, pero también el paso de las tradiciones orales y literarias de la música del Caribe hispánico a la salsa.

El estatus de Puerto Rico, desde el descubrimiento de los españoles, se ha definido en tres periodos: el dominio español desde 1493 a 1898, la relación con Estados Unidos de 1898 a 1950<sup>12</sup> y la legislación de 1950 a 1952 (Cordasco y Bucchioni 19-36). Aunque la legislación en la década de 1950 no ha sido el último momento, sí es importante mencionar que los cambios desde aquellos años no han sido muchos y lo agregado a la historia son los plebiscitos que han definido, por los resultados, la decisión de querer ser un Estado de la Unión. Pero esto no es una generalización ya que como lo señala César J Ayala y Rafael Bernabe, hay aún un debate entre diversas posturas donde se destacan, contrario a los resultados de los plebiscitos, un deseo de independencia que parte de la reflexión histórica, cultural y lingüística que retoma los

---

12 La ley que permitió la ciudadanía estadounidense para los puertorriqueños fue en 1917.

pensamientos de los independistas de la “generación del treinta” (247-248). La inestabilidad, y por ende a la migración entre el continente y la isla es una constante de esta historia.

El sentimiento de nostalgia expresado en la canción “Lejos de ti” de Ángel Canales y el anhelo de volver a Puerto Rico, pero con la vida ya hecha en Nueva York, expresa la confrontación humana al estar la vida dividida entre dos lugares. Otra manera de ver la migración se expresa en la canción “Un verano en Nueva York” del Gran Combo de Puerto Rico, canción que es el siguiente motivo de estudio.

## 4.2 Un verano en Nueva York

Si en “Lejos de ti” se expresa un sentimiento de nostalgia, acá ocurre lo opuesto ya que lo que expresa es una dicha al surgir la vida puertorriqueña en Nueva York. “Un verano en Nueva York”, del compositor cubano Justiniano Barreto, quien se radicó en esta ciudad desde 1952 y vivió el auge de la salsa, escribe esta canción como una forma de expresar la adaptación de los puertorriqueños a este lugar. Además, es importante destacar que la canción la escribe sobre la ciudad de Estados Unidos, él siendo cubano, para una orquesta que se encuentra asentada en Puerto Rico y no en Estados Unidos. Sin embargo, la orquesta, como otros migrantes, se mueve dentro del continente y la isla. La canción la interpreta El Gran Combo de Puerto Rico para compensar al público que no está en la isla y que hace parte de lo que se denominó Nuyorican.

La canción está compuesta por un coro, intercalado con dos estrofas y un pregón; que es la forma musical que se le da a una intervención cantada que antes había sido improvisada pero que luego se incluye como parte de la canción.

Coro:

Si te quieres divertir                      (7 a)  
Con encanto y con primor                (7 b)

Solo tienes que vivir (7 a)

Un verano en Nueva York (7 b)

Te levantan de rodillas (8 a)

Tus amigos caprichosos (8 b)

Te llevan para las villas (8 a)

O a la montaña del oso (8 b)

Luego a la gira de un barco (8 c)

O a la Playa de Ochanbrillo (8 b)

La fiesta del Mamoncillo (8 b)

O con la copa en un charco (8 c)

*Coro*

El cuatro la independencia (8 a)

El desfile borinqueño (8 b)

Todo esto parece un sueño (8 b)

Si lo gozan con prudencia (8 a)

Fiesta folclórica quieres (8 c)

Allá en el parque central (8 d)

Si de antemano no mueres (8 c\*)

Ves la fiesta de San Juan (8 d\*)

*Pregón:*

Justi Barreto me dijo:

Un verano en Nueva York

Un verano en Nueva York

Ay! Aquí se goza mejor

Un verano en Nueva York

Te vas a la Fiesta de San Juan

Un verano en Nueva York

Un verano en Nueva York  
Un verano en Nueva York...

(Gran Combo de Puerto Rico)

La canción, está compuesta en la tradicional forma octosílaba, secuela de la inserción de la décima espinela en las tradiciones orales de Hispanoamérica, y que se hereda a través de la influencia del seis puertorriqueño, el punto y la rumba cubanos. Hay una correlación entre eventos propios de Puerto Rico y la vida del verano en Nueva York. Cuando la canción fue lanzada por el Gran Combo de Puerto Rico en 1975, la salsa era ya un movimiento musical consolidado que había superado las calles marginales de Queens y Bronx y había pasado a grandes escenarios. Obviando el coro y el estribillo, la canción está compuesta en octosílabos, el coro y el primer cuarteto de la primera parte de la primera estrofa tienen la rima “abab” a la manera de la copla. La canción puede verse como una composición de cuatro estrofas en cuartetos a la manera de la redondilla o a la manera de la copla, pero por como es interpretada prefiero entenderla con dos estrofas de ocho versos, una octavilla, porque en las composiciones de la música puertorriqueña y cubana, por la influencia de la décima espinela, se tienden a componer estrofas largas para simular las composiciones de la música popular y de la tradición oral.

La rima de la primera estrofa es “ababcb\*b\*c” y la de la segunda es “abbacdc\*d\*”. He indicado con asteriscos los versos 6 y 7 de la primera estrofa ya que no hay rima consonante sino asonante. Podría haber puesto como si fueran versos diferentes y que la estructura de la rima fuera “ababcddc”, esta estructura, de todas maneras, en el último cuarteto, cumple el patrón de la redondilla que compone la décima, faltarían los dos versos de puente de cada una de las quintillas si fuera una décima.

Las palabras “rodillas”, “villas”, “Ochanbrillo” y “mamoncillo” son cercanas en términos fónicos y por eso quiero considerar que son una prolongación de la rima con una licencia poética que cambia una vocal abierta por otra

abierta pero que, en el momento de la interpretación, cuando es escuchada la canción, la variación no genera grandes cambios y produce rima consonante en vez de una rima asonante.

En la segunda estrofa, por otro lado, se invierte el patrón de la primera, la parte que se parece más a la copla no va al principio sino al final, y la parte de la redondilla va al principio. Los casos del verso 7 y 8 de la segunda estrofa los he señalado con asterisco porque la rima es asonante.

De otro lado, en el último verso del coro se observa que hay rima consonante porque en el español la velar oclusiva suele perderse cuando va en posición final. La estructura del español al ser consonante-vocal-consonante-vocal en el caso de sonidos como el velar oclusivo [k] se pierde, por eso, el verso 4 del coro “Nueva Yor[k]” rima con “primor”.

El coro indica que la diversión se puede dar en un verano en Nueva York. Luego la primera estrofa, señala que los amigos en medio de la fiesta se reúnen y van de paseo y nombran las villas; es decir, los suburbios de la ciudad, la montaña del oso, el paseo en un barco, la playa de Ochambrillo, y luego de la ruta por estos lugares termina con el consumo de bebidas alcohólicas. En la siguiente estrofa se menciona la fiesta de la independencia de los Estados Unidos, donde los puertorriqueños hacen parte del desfile. Luego menciona que los puertorriqueños hacen bailes en el Parque Central y que si no se “muere” se ve allí una fiesta parecida a las de Puerto Rico. En el pregón se menciona al autor de la canción, el cubano Justiniano Barreto en el que de manera antifonal se repite “Un verano en Nueva York”.

Nueva York dista 2598 kilómetros de Puerto Rico. Esta ciudad de los Estados Unidos al estar en la parte alta del hemisferio norte de la tierra tiene estaciones marcadas, especialmente, por los inviernos muy fríos con nieve. Un puertorriqueño que migra allá siente la contundencia de la divergencia a nivel climático. Por esta razón, el verano, única temporada del año que se parece al clima del Caribe, se convierte en la oportunidad de vivir de manera

parecida a como se vive en la isla. Esta es la razón que fundamenta la fuerza de la vida del verano en Nueva York, no solo para el puertorriqueño sino para todo migrante caribeño. Justiniano Barreto, autor de la canción, es cubano y la misma sensación puede sentirse respecto al tema del clima y el goce con el verano como estación para revivir los momentos vividos en la isla. Sin embargo, la canción la compone para una orquesta puertorriqueña y el tema alude a la relación de los puertorriqueños con el verano de Nueva York.

El Barrio Latino, también llamado East Harlem o Spanish Harlem, se conforma como el lugar donde, mayoritariamente, habitan los puertorriqueños. La vida allí, en el corazón de Nueva York, junta a los puertorriqueños que combinan la vida con las costumbres de la isla; de ahí que se ve en la canción el sentido de hermandad y amistad entorno a la fiesta entre los habitantes puertorriqueños de esta ciudad. Las expresiones “tus amigos caprichosos”, “te llevan para las villas”, dejan ver el sentido del paseo, así como cuando en Puerto Rico se iba a la playa cerca al mar Caribe. Hay acá una descripción de errancia por la ciudad, que finalizada se comparte con unas bebidas.

La segunda estrofa señala la transculturación de los puertorriqueños en Estados Unidos. Si bien, la fecha de la independencia no corresponde directamente con las costumbres de la isla, ya que esta fecha corresponde a la separación e independencia de Gran Bretaña en 1776, más de un siglo antes de que España cediera, en 1898, la isla; fruto de su derrota en la guerra. La canción muestra la participación de los puertorriqueños en la fiesta del 4 de julio. Seguidamente, muestra cómo los puertorriqueños ocupan un lugar en la cultura de Nueva York al decir que hacen una fiesta suya, “folclórica”, en el Parque Central. Al respecto señala Berta Jottar:

It was in the late 1960s (the Boogaloo and Latin Soul era) and early 1970s (the beginning of the salsa revolution) that Bethesda Terrace in Central Park became the central location where Nuyoricans, African Americans, and other Afro-Latinos met at the rhythm of the drum. Paula Ballán has remarked that the park's central fountain and open plaza resembled Puerto Rico's Spanish architecture, noting that “the summer weather allowed people

to leave their closed, dark apartments to enjoy the park's openness; people wore their best clothes—newly ironed, just as Puerto Rican dress codes of the 1950s dictated” (11)

El Barrio Latino y el Parque Central son dos ejemplos de los espacios que se apropiaron los migrantes, que llevaban consigo la música como una de las tradiciones con las que salieron de la isla. La canción hace una advertencia al indicar que si no se muere podrá verse la fiesta en Nueva York, así como se ve en San Juan. Como se ve en la anterior cita, la idea de la música puertorriqueña y la cultura implícita allí muestra cómo se transculturaron elementos de la isla. Dentro de esos elementos que se asocian a la música está la poética que la construye donde “Un verano en Nueva York” se vale de elementos de la tradición oral mediante la influencia de la décima y del uso del octosílabo, modificado y adaptado a las condiciones de las canciones que se hacían ya fuera de Cuba y Puerto Rico. Con la música migran las letras de las canciones y las formas de componerlas y se recrea un espacio del Caribe hispánico en esta ciudad de los Estados Unidos, donde se forma la salsa.

“Un verano en Nueva York” expresa la transculturación de la música y la tradición poética que la forma; indica, por la presencia de patrones provenientes de la tradición oral, la conexión con Cuba y Puerto Rico, no solo en términos sociológicos de la migración, sino también en términos poéticos de la tradición oral, en el que una forma poética del siglo XVII perdura en las canciones de salsa que llevan las formas poéticas a su migración en los Estados Unidos. Esta representación deja ver la tensión constante entre los que migran desde la isla a la parte continental de Estados Unidos en ese no lugar que la estructura poética de la canción muestra.

La salsa, al evolucionar se consolida y con los puertorriqueños muestra que la gente se asienta en la ciudad de Nueva York y se abre el espacio para vivir gracias al derecho de ciudadanía adquirido. La canción también trata del contraste de la fiesta de independencia de los Estados Unidos y las fiestas populares puertorriqueñas, en síntesis, es un contraste entre un aquí y un allí, propio de la formación histórica de Puerto Rico.

Al estudiar el fenómeno de la salsa se puede notar la influencia de los Estados Unidos en el siglo XX en Hispanoamérica, derivado de su victoria en la guerra de 1898 contra España. Al respecto señala Hauberg: “The Spaniards wrote the history of the *conquistadores* in the earlier centuries, but the United States would write the history of the Monroe Doctrine, Pan-Americanism, the Panama Canal, as well as that of Puerto Rico and the *Alianza para el progreso*” (31). En el relevo de España por Estados Unidos hubo un cambio de perspectiva, se abre la puerta para la relación directa con el territorio que había sido dominado por los ingleses y que se había convertido, ya para finales del siglo XIX, en un país de creciente influencia, destinado a convertirse, después de la Primera Guerra Mundial, en una potencia.

El sentimiento de la relación entre la isla y el continente en “Un verano en Nueva York” donde se celebra la independencia, en una canción de salsa, paradójicamente, de los Estados Unidos y no de Puerto Rico, donde la isla se hace presente con “desfile borinqueño”; alusión a la participación de los ciudadanos puertorriqueños en una fiesta de independencia no de Puerto Rico, pero donde se insertan, dada la situación política de la isla con Estados Unidos y en la que surgen productos transculturales como la salsa.

Migración de puertorriqueños a Estados Unidos, 1910-60	
Año	Tasa por mil habitantes
1910-20	0.8
1920-30	2.6
1930-40	0.5
1940-50	8.8
1950-60	19.9

**Tabla # 3.** Migración de puertorriqueños a Estados Unidos de 1910 a 1960 (Johnson 43)

La tabla de los datos de la migración señala que entre 1950 y 1960 la migración se duplicó respecto al periodo anterior, razón por la cual se deduce que el

aumento de la población, y su difusión cultural en Nueva York generó como resultado, entre muchas otras cosas, la música salsa. Este considerable aumento se debió a varias razones, entre las que se destacaron la llegada de militares de origen puertorriqueño de la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Corea. Ellos se convertían en testigos de los lazos que se establecían con Estados Unidos. Pero otro factor, evidente, en este intercambio, fue el auge económico que motivaba el desplazamiento hacia el continente. Se abrían oportunidades, ya no en las fincas de cultivos, sino en fábricas. Adicionalmente, el desarrollo de la aviación comercial que aumentó las posibilidades de viajar entre la isla y la parte continental (Johnson 41-43, 116). Unos de los que llegaron de la isla a Nueva York fueron los padres de los cantantes y músicos que luego formaron la salsa o los mismos músicos que migraron buscando mejorar sus condiciones socioeconómicas y se encontraron con un escenario que les permitió, fuera, rearmar sus ideales musicales.

Los músicos de la presalsa en Nueva York eran músicos que, basados en la tradición cubana, especialmente, habían iniciado la música latina en Nueva York, entre los que se destacan Chano Pozo (1915-1948), Machito (1908-1984), Mario Bauza (1911-1993), Rafael Hernández (1862-1965), Arsenio Rodríguez (1911-1970), Ramón “Mongo” Santamaría (1917-2003), Miguelito Valdés (1912-1978), Graciela Grillo (1915-2010), La Lupe (1939-1992) entre otros.

Después de que se conformaron los grupos y orquestas los músicos de Puerto Rico empezaron a viajar con frecuencia entre Nueva York y San Juan lo cual generó una movilidad que se daba entre los habitantes de una parte a la otra; “la guagua aérea” como lo llama Luis Rafael Sánchez quien describe la situación en los siguientes términos: “el *viaje* de los puertorriqueños a Nueva York... la palabra *viaje*... Quiero que implique desafío y riesgo, desperdigamiento y diáspora, paroxístico amor a la tierra dejada atrás. Pues son esos los repetidos signos del *viaje* a los Estados Unidos de Norteamérica que, temprano en el siglo, emprende el puertorriqueño” (L. R. Sánchez, *La guagua aérea* 7). La “guagua aérea” expresa, metafóricamente, la diáspora y la migración, pero también el

regreso a la isla, es decir, la relación entre el continente y la isla no fue solo de ida hacia Estados Unidos, fue también de regreso. De ahí la importancia del uso de este concepto que hace Luis Rafael Sánchez ya que la ida y vuelta permite un intercambio permanente en el que se destaca la música; así fue como el Gran Combo de Puerto Rico empezó a moverse entre los Estados Unidos y Puerto Rico, como otros músicos de origen puertorriqueño.

También hubo músicos que no tenían ascendencia latina pero que se vincularon con la salsa como Larry Harlow (1939-), Marco Katz (1957-) y Christopher Washburne (1963-), por citar unos ejemplos, que conformaban las bandas de salsa a la que se unían músicos colombianos y panameños, especialmente, como Rubén Blades quien fue uno de los que conformó el gran movimiento liderado por Johnny Pacheco (1935-) llamado “La Fania All Star”. Marco Katz cuenta que en alguna ocasión cuando tocaba en la orquesta de Charlie Palmieri (1927-1988) hubo un viaje a Puerto Rico y el trombonista titular no podía viajar, entonces, lo llamaron a él para realizar el viaje y participar en la gira en Puerto Rico, los viajes en aquella época no tenían los controles que suelen tener hoy y como no habían comprado tiquetes para él, viajó con el tiquete del trombonista ausente y simplemente tenía que fingir que era otro su nombre (Katz, *Charlie Palmieri*). Además de la curiosidad de la anécdota, el hecho evidencia la movilidad de la que he hablado permitía la emigración de los puertorriqueños, pero también, el retorno a la isla, así como había población que salía de la isla había una proporción similar que regresaba. Con la anécdota de la suplantación del trombonista, contada por Marco Katz, quiero destacar la movilidad de la música por la que músicos como Ismael Miranda (1950-) e Ismael Rivera (1931-1987), el Gran Combo, y otros, empezaron a construir su carrera con el aumento de conciertos en la isla o en los Estados Unidos y que luego se va a extender a los países del Caribe y a otros países fuera del espacio hispanoamericano.

El crecimiento de la industria aeronáutica, “la guagua aérea”, y la posibilidad de viajar de manera más fácil permitió que, para la misma época, el movimiento de ciudadanos puertorriqueños fuera de ida y de venida. Muchos que iban, regresaban debido a la dificultad de acomodarse al estilo de vida

estadounidense o por razones familiares que forzaban el regreso. De todas maneras, el que se regresaba siempre sabía que tenía la puerta abierta para irse de nuevo si la situación no se acomodaba, especialmente en lo económico. La movilidad, el regreso y, por ende, la posibilidad de salir de nuevo de la isla, facilita la construcción cultural del puertorriqueño en los Estados Unidos.

La salsa es el resultado de la conformación cultural del viaje entre la isla y el continente donde se desplazan los músicos, esto, en el caso de la música, permite el desarrollo y la explotación de la salsa, porque la vida musical crece y se fortalece. Del otro lado, del ciudadano corriente, eso que llaman en inglés “el neorican o newyorican”, se ve que hay un proceso de construcción cercano a la canción del Gran Combo de Puerto Rico. El proceso de construcción cultural no es sencillo ya que al vivir en Nueva York se enfrentan a la marginalidad y a la pobreza como condiciones de la migración, en la que se experimenta el racismo y muchos regresaban a la isla por no considerarse parte del “sueño americano”, pero más complejo aún es que cuando regresan a la isla son estigmatizados y despreciados por los locales que nunca han emigrado y que como todo el que se queda, por la razón que sea, cuestiona al que se va, lo comenta Johnson de la siguiente manera:

For those who have spent most of their lives on the mainland, Puerto Rico seems to some like a foreign country... It is not only in the barrios on the mainland that the Neoricans experienced prejudice; they do so on the island as well. Neoricans often feel marginal in both places- more Puerto Rican than “American” in East Harlem, more American than Puerto Rican on the island. Natives call them pushy and aggressive, tainted by the mainland lifestyle. Their clothes and way are criticized. But it is the language barrier that creates biggest physical separation and isolation. In an article called “The loneliness of the returning Newyorican,” one young woman complained, “They call us Newyoricans and if you don’t speak Spanish too well they say, “Well, why don’t you go back to where you belong?”. (Johnson 119-120)

En conclusión, el desarrollo de la migración puertorriqueña a Nueva York contribuye a formar la salsa y a configurar un panorama cultural que luego

se internacionaliza desde allí. Se recoge en este proceso las tradiciones literarias y musicales de la presalsa, se aplican combinándose y luego de allí se difunden a otros países como Colombia, Panamá y Puerto Rico, años más tarde se internacionaliza en países de otros continentes. La música construye imaginarios culturales a los que ayuda la poética que carga consigo la música. Esa misma poética es la que permite que se dé el estudio de la siguiente canción: los soneos de la salsa que provienen de la misma tradición poética.

### 4.3 El soneo en la Fania

El soneo, que era una mera técnica de ensayo o una manera de amenizar una reunión, se convierte, con el paso del tiempo, junto con la descarga, en partes fundamentales de los conciertos de salsa y son grabados en las producciones de las orquestas o de los solistas. El ejemplo más palpable de esta tradición es el soneo “Quítate tú” que hizo popular la Fania All Star en la década de 1970. Para delimitar el análisis recurriré especialmente a los ejemplos de soneo presentes en la grabación en vivo de 1971 titulada “Fania All Stars at the Cheetah”, en los conciertos de la Fania en Puerto Rico, en 1978 y en Cali, en 1995. “Quítate tú” solía ser el número final de la Fania en sus conciertos.

El soneo del concierto en el Cheetah, un club nocturno que funcionó a finales de la década de 1970 en la Calle 53 y Broadway en Manhattan, que dio inicio a lo que se denomina salsa, es uno de sus eventos fundantes. Inicia el soneo Héctor Lavoe:

Para que bailen los pollos	[8 a]
Pa que go[o]cen sí señor	[8 b]
No me importa lo que digan	[8 c]
Porque yo soy tiburón	[8 b].

(Fania All Stars, “Quítate tú”)

Este soneo esta en octosílabos, cumpliendo con el parámetro heredado de la décima, con la particularidad que la rima es asonante en los versos 2 y 4. El

verso 2 tiene un melisma que extiende la sílaba en la palabra “gocen” para que se cumpla el metro, mientras que los versos 1 y 3 son libres, pero sonoramente encajan en el cuarteto que más se puede asemejar a la copla. Una de las características de los soneos ,y su imperfección respecto a los parámetros formales de la improvisación clásica en los países hispanoamericanos, es el alargue de las sílabas para cumplir la condición métrica. Seguido al soneo de Lavoe, Adalberto Santiago (1937-) hace su intervención:

Oreste, Roberto y Ray	[8 a]
Ahora vienen acabando	[8 b]
Con la Fania All Star	[8 c]
Adalberto está inspirando	[8 b].
(Fania All Stars, “Quítate tú”)	

Se repite la rima entre el verso 2 y el verso 4 y la ausencia de rima en los versos 1 y 3. Esto demuestra que hay un común denominador en el que la rigidez métrica del punto cubano y el seis puertorriqueño se supera parcialmente. El soneo alude a Orestes Vitaló (1944-), timbalero cubano-neoyorkino, al trompetista cubano Roberto Rodríguez (1933-1988) y a Ray Barreto (1929-2006), famoso percusionista neoyorkino de ascendencia puertorriqueña que dirigiera una orquesta en la que tocaban Vitaló y Rodríguez. “Acabando en el soneo” equivale a poner el punto y el tono para hacer la improvisación, es decir, el cantante menciona a los músicos para incluirlos como parte de la improvisación. A continuación, sigue el soneo de Pete Rodríguez:

De donde viene este prieto	[8 a]
Se pregunta mucha gente	[8 b]
De la cantera de Ponce (vengo yo)	[8 c*]
Con este ritmo caliente	[8 b].
(Fania All Stars, “Quítate tú”)	

La intervención de Pete Rodríguez presenta otra forma del soneo. De manera acelerada se hace un comentario, complementario, al final del verso 3, no se

rompe la métrica del octosílabo. Esta técnica se repite en muchos soneos y canciones de salsa. La orquesta, y su ordenamiento, permite extender los versos de acuerdo con el patrón rítmico. Estos parafraseos, en medio de los versos, son un comentario que el cantante introduce en la improvisación. El ritmo pausado del soneo permite que bajo los metros de la percusión se incluyan frases más rápidas pero que no rompen con la estructura métrica superior. En la salsa, y en todos los ritmos afrolatinos, la síncopa es la característica musical fundamental de donde surge la capacidad creativa de todas las expresiones musicales del Caribe. La salsa reincorpora todos esos elementos y los sintetiza como lo hace también en la interpretación el cantante, en el caso de este soneo.

La extensión en el verso “vengo yo” es una forma de síncopa en la interpretación del vocalista, del cantante que improvisa. Llama la atención de estas intervenciones vocales en la salsa, como en todos los ritmos que la anteceden, que hay un juego con el tiempo que no entra en conflicto con los tiempos de los demás instrumentos. A esto es a lo que Quintero Rivera llama “la expresión democrática de la salsa” que la aprendió muy bien de la rumba, del changüí, del son, del danzón, de la bomba y de la plena. Añade Quintero: “Los músicos, incluyendo al cantante en las piezas vocales, no son meros *ejecutantes*; participan activamente en la elaboración de la sonoridad resultante a través de la incorporación de giros y frases (vocales o sonoras) en las cuales manifiestan la individualidad de los estilos propios” (*¡Salsa, sabor y control!* 78). Una de las contribuciones de la música del Caribe es su contribución a la formación de nuevas maneras de hacer música que no se restringe solo a la interpretación de los instrumentos, sino también a la participación de los cantantes.

Como el soneo es una forma antifonal de interacción entre los cantantes, en el de Pete Rodríguez se menciona “la cantera de Ponce” como el lugar de donde es el cantante. Posteriormente, luego de dos intervenciones en el medio de la segunda de él, Lavoe replica, con otro soneo, que tiene que ver con la procedencia de los cantantes y que a la vez está enunciando un lugar de referencia para la salsa: “Ponce”:

Ay caballero yo le digo [8 a]  
Cuando me pongo a inspirar [8 b]  
Es que también soy de Ponce [8 c]  
Y también yo sé cantar (por mi madre juro yo) [8 b].  
(Fania All Stars, “Quítate tú”)

El soneo es una respuesta directa al que había hecho antes Pete Rodríguez y en el ambiente de la improvisación se van subiendo los ánimos y se van haciendo las cosas más personales. Como el soneo posterior que alude a Rafi Mercado (1942-2009) (productor musical neoyorkino) y que es una especie de respuesta al de Ismael Miranda donde los ánimos se suben y se empieza a aludir específicamente a alguien para burlarse o imponer características sobre estos; elemento usado por todas las tradiciones orales de improvisación de Hispanoamérica.

Ahora quiero decirles [8 a]  
Lo que aquí me sucedió [8 b]  
Ahora quiero cantarles (caballero) [8 a]  
¡Ay! lo que aquí me sucedió [8 b]  
Cogí una cosa en mi mano [8 c]  
Me dieron un bofetón (¡ay que cosa es!) [8 b].  
(Fania All Stars, “Quítate tú”)

La réplica alude a algo ya personal de uno de los cantantes porque ha visto la ofensa y, en este sentido, recuerda los tradicionales encuentros de trovadores en todas las tradiciones orales hispanoamericanas que la décima había afectado y responde así:

Rafi Mercado señores [8 a]  
Sí le gusta el mamoncillo (x 2) [8 b]  
Cuando baila el son montuno [8 c]  
Se le caen los calsoncillos [8 b].  
(Fania All Stars, “Quítate tú”)

En las demás intervenciones se repite el mismo patrón. Esta técnica la emplearon los cantantes de salsa cuando se extendió esta práctica a la manera de los repentistas de la tradición cubana y puertorriqueña. El hecho de que se repitan los primeros dos versos surgió como una estrategia para extender la improvisación ya que esta se hace de 4 versos, pero con la repetición se convierte en 6. Como se puede observar los cantantes de salsa adolecen de dotes para rimar y componer y solo imitan ciertos patrones marcados por la tradición.

El arquetipo de enfrentamiento “varonil” en el soneo de la salsa se ve muy bien representado en la segunda intervención de Cheo Feliciano, a quien se le ve hacer un movimiento pélvico que quiere transmitir una autoafirmación de su talento y su hombría al haber logrado terminar con éxito la improvisación; también la parte en la que interviene Johnny Pacheco sugiere que el que no sabe cantar, es decir, el que no sabe sonar debería hacerle sexo oral a él.

No dejes para mañana	[8 a]
Lo que se puede hacer hoy	[8 b]
Que [no, no, no] no dejes para mañana	[8 a]
Lo que se puede hacer hoy	[8 b]
Porque si no lo hace ahora	[8 c]
A[a]bre paso Molina	[8 d]
Que vengo acabando mira	[8 d]
Porque yo soy el que soy	[8 b]
Este ritmo caballero	[8 a]
Llegará hasta mañana	[8 b]
El que no sabe cantar	[8 c]
Por mi madre me la m...(cómo).	[8 b]
(Fania All Stars, “Quítate tú”)	

El cuarteto de Johnny Pacheco, formalmente hablando, solo tiene los octosílabos que dan con el metro clásico y rima en los versos 2 y 4. El de Cheo

Feliciano, a pesar de repetir los dos primeros versos y dándole una variación al segundo verso, convertido en cuarto, sí añade una rima cercana a la de la décima y a su estructura tradicional porque se crea una especie de puente, si se considera como octavilla, ya que se repiten los dos versos y estrictamente no lo es.

La estructura “(ab)abcddb” tiene un enlace entre los dos primeros versos, repetidos en el quinto verso se crea el puente para poner una rima seguida como la del final de la décima, pero no ocurre que rime con el quinto verso del puente sino con el segundo verso. Así, se puede observar que la estructura estilística de la décima, o la octavilla en su defecto, se intenta copiar, pero no hay restricción formal como lo habría en el punto cubano y el seis puertorriqueño. Es claro que este espacio, que crea la Fania, es para emular y rememorar las anteriores formas del verseo tradicional, pero pierde la rigidez formal que presentaba la décima espinela.

En los posteriores soneos de la Fania, en otros conciertos, los mismos versos podían repetirse ya que la improvisación no es pura como la que se había dado en Puerto Rico y Cuba. Los cantantes de salsa, repito, se alejan mucho de la capacidad creativa de los tradicionales verseadores, al fin y acabo ellos encarnaban un nuevo prototipo cultural y comercial que era el cantante estrella.

En el siguiente soneo después del primero de Pete Rodríguez viene el de Ismael Miranda en la versión de “Quítate tú” de 1971, se observa la alusión que el cantante hace de la música, el mismo verseador es intérprete de la historia musical:

Ahora yo traigo un ritmo	[8 a]
Este es un ritmo moruno	[8 b]
Y yo vengo con la Fania (caballero)	[8 c*]
Cantando mi son montuno	[8 b]
(Fania All Stars, “Quítate tú”)	

Los octosílabos se repiten de manera sencilla y en este, como en los demás soneos, se observa que el metro es una forma aprendida y asentada de manera muy profunda en el imaginario del verseador que acá no es el que lo hace en la calle, en el patio, en el solar o el ambiente festivo del barrio, sino que lo lleva al gran escenario, al concierto con gran público. Pero también no es el mismo verso que hizo escuela en las calles de Cuba o Puerto Rico, es un verso, en términos estilísticos, más libre e incluso muchas veces no cumple con el patrón métrico heredado de la décima.

El comentario “caballero”, en el verso 3, corresponde a la libertad adquirida por el cantante para romper con el metro, pero también para comentar. La expresión es una forma de llamar la atención sobre lo que dice a quien lo escucha, “caballero” es también, en el contexto del habla puertorriqueña y cubana, uno de los más comunes marcadores discursivos. La separación de los esquemas tradicionales del verso improvisado del punto cubano y el seis puertorriqueño sucede por dos razones principales: los cantantes de salsa no tienen las mismas cualidades de improvisación de los verseadores tradicionales quienes sí eran unos expertos y dominaban, de manera contundente, el manejo de la métrica de la décima y porque la improvisación como una forma poética va cediendo paso a otras formas más libres, como en el caso de la poesía al verso libre.

Otro fenómeno se observa en el siguiente soneo de Cheo Feliciano que continúa con el que había hecho Ismael Miranda:

Pa' calificá' en la rumba	(8 a)
Tú tienes que meter mano	(8 b)
Si no lo hace échate pa' fuera	(x c)
Mira que vengo acabando	(8 b)
Te lo digo[yo] Cheo Fe[licia]no	(8 b)
(Fania All Stars, “Quítate tú”)	

Este ejemplo es muy particular porque en el tercer verso rompe con el metro octosílabo e incluso el verso podría extenderse más, el cantante acelera la interpretación para que de manera más rápida se exprese información adicional que no calza con la rima, pero sí con el ritmo de la música que espera por la improvisación.

Para finalizar este análisis del soneo, en el que he querido mostrar el legado de la tradición oral hispanoamericana y, por ende, de la poesía española del siglo XVII en la salsa, quiero mostrar estos soneos como los más elaborados y cercanos a la décima espinela. Si bien los cantantes de salsa no eran genios de la improvisación, las versiones del soneo de Pete Rodríguez, que sigue a la de Cheo Feliciano en el concierto en el Cheetah, contiene elementos por los que se puede ver definida la décima. Esto también se observa en el soneo que hace en el concierto de la Fania en Puerto Rico en 1978.

Cua[aa]quiera puede cantar	[8 a*]
Cuando se copia de otro	[8 b]
E[ee]l cantar original	[8 a*]
Lo ejecutan muy pocos	[8 b]
Por eso estoy orgulloso	[8 c (b)]
Cuando me pongo a versar	[8 a]
No es que quiera criticar	[8 d]
Ni que sea alabandioso	8 c]
Te lo digo camar[a]á	[8 d*]
Este negro sí es sabroso	[8 c]
(Fania All Stars, “Quítate tú”)	

Dentro de todo el repertorio de soneos este es uno de los mejor elaborados teniendo como referente la tradición de la décima. Si se compara la estructura de la décima “abbaaccddc” con la de este soneo “ababcadcdc” corresponde a una décima con variaciones de rima. Los versos 1 y 3 tienen rima consonante. El verso 5 podría ser considerado con rima asonante compartida con los versos 2 y 4, pero como los versos que siguen en la rima con el verso 5 tienen

rima consonante, la estructura corresponde a la indicada. El puente entre los versos 5 y 6 se invierte y el verso 6 viene a aparecer en una posición posterior.

Llama la atención, más allá de que en este soneo no se cumple rigurosamente la estructura clásica de la décima, que al ser de 10 versos en la interacción entre la primera parte y la segunda hay conexión, esto evidencia el conocimiento por parte de Pete Rodríguez de esta tradición poética. Por otro lado, el que hace el mismo cantante en el concierto de Puerto Rico de 1978 tiene también un soneo que es una décima que cumple con todos los criterios formales para clasificarla como tal:

Yo si soy puertorriqueño	[8 a]
Y cuando echo pa' lante	[8 b]
No creo en ningún cantante	[8 b]
Porque del canto soy dueño	[8 a]
Soy de aquel rincón pequeño	[8 a]
Del corazón pedacito	[8 c]
Puerto Rico es pequeñito	[8 c]
Y lo digo con embullo	[8 d]
Porque me lleno de orgullo	[8 d]
Si me dicen jibarito	[8 c]
(P. Rodríguez "Quítate tú")	

De las décimas de Pete Rodríguez llama la atención, también, cómo recurre a palabras inventadas para cumplir con los metros de los versos como en el caso anterior que usa "alabandioso" para que rime con "orgullosa" y "sabroso", y en el otro caso "embullo" para que rime con "orgullo". Estos recursos son muy recurrentes en los duelos de improvisación de las tradiciones orales y musicales de Hispanoamérica y es llevado al escenario de la salsa como réplica de una tradición poética que afecta a la música latina en la década de 1970. También, es importante destacar que en este mismo concierto antes del soneo de Pete Rodríguez se ha dado el de Rubén Blades en el que en una parte de la intervención hace una ruptura del verso para hacer una enunciación de los

nombres de algunos músicos que lo acompañan en el concierto. Este elemento va a mostrar lo que posteriormente fue el estilo de la canción salsa impuesto por Rubén Blades que rompe el octosílabo y del que hablaré en el siguiente capítulo.

Las versiones de los soneos cambiaban de acuerdo con el contexto y el concierto. También, se puede dudar del grado de improvisación de estos, pero esto no es trascendental ya que más allá de que si los cantantes de salsa de la década de 1960 y 1970 llevaban preparados los soneos y si repitieron el mismo más de una vez, es importante destacar que en este ejercicio escenográfico al que, en los conciertos, asistía gran público, retomaban una forma tradicional del canto popular, heredero de una tradición poética antigua. En este sentido, la salsa es hija de la poesía española del siglo XVII.

Si Pete Rodríguez compone la décima del soneo de 1978 antes del concierto o surge en el momento, no importa, en la medida que se observa un ejemplo formal de décima espinela en la salsa. Por otro lado, la décima contenida en el soneo de esta versión de “Quítate tú” contiene elementos importantes que me permiten redondear el asunto de la migración y la poética del nuyoricán desde el debate del estar allá y acá sin saber serlo.

La condición del puertorriqueño de vivir entre la isla y el continente, se observa en la décima de Pete Rodríguez ya que él mismo nació en Nueva York, pero en la décima canta: “Yo sí soy puertorriqueño”. Entonces, se observa, en el fenómeno de expansión de la música hispanocaribeña en los Estados Unidos, y la expansión posterior de la salsa por el mundo, la migración y la relocalización de los elementos culturales que los procesos de migración cargan consigo.

El concierto que hace La Fania en Zaire, África, en 1974, es muy importante porque traduce la versión que se había dado en punto cubano y son, a ese sonido que sintetiza y reúne las tradiciones musicales y poéticas de Cuba y Puerto Rico desde Nueva York para el mundo. Además, porque al final de la

canción se retoma la tradición, que había iniciado el mismo Joseíto Fernández, de usar esta canción para improvisar con décimas. Básicamente, la canción que interpreta Celia Cruz usa, también, la sección I y XXXIX de *Versos sencillos*.

La versión de Celia Cruz se incluía en los conciertos de la Fania pero también se introducía como improvisación de la misma manera que se hacía con “Quítate tú”. En el concierto de Zaire en 1974 llama la atención la intervención que hace Ismael Quintana (1937-2016), en la que se observa una décima compuesta con el formato original del siglo XVII de la espinela:

Yo canté en el paraíso	[8 a]
Y me hicieron un altar	[8 b]
Y yo me atrevo a cantar	[8 b]
Al mismo Dios si es preciso	[8 a]
Hago décimas improviso	[9 a]
Al que deseo y al que sabe	[8 c]
Para mí no hay lance grave	[8 c]
Yo le meto guerra a cualquiera	[9 d]
Y si se me vuelve fiera (caballero)	[8 d]
Cierro y me llevo la llave	[8 c]
Yo pongo candela	
(Fania All Stars, “Guantanamera”)	

El uso de “Guantanamera” como fondo de improvisación fue inventado por el mismo compositor de la canción. La pieza es una forma más elaborada para generar el ambiente musical de la improvisación. El principio creador de la canción fue resaltar los versos de Martí, pero el mismo contexto sugiere que se hace una variación que permite ejercer la improvisación.

En la versión de Ismael Quintana, en la que no voy a discutir si es una improvisación o no, cabe resaltar la ejecución perfecta de una décima espinela a pesar de los cambios que se observan como el comentario en el verso 9 que cumple una función dialogada porque la expresión “caballero” sugiere una

referencia a un sujeto que es el otro, el otro como colega músico y cantante, el otro como público y el otro implícito que puede ser cualquiera que oiga la canción y observe la composición. Otra variación es la adición de un verso final que cumple una función de comentario ya que “yo pongo candela” significa que al ser buen improvisador aumenta la emotividad de la música. De otro lado, el verso 8 y 5 no son octosílabos sino eneasílabos, pero esto no afecta el estilo de la décima. Muchas veces, en los versos de las décimas varía su métrica entre versos de 7, 8 y 9 sílabas, esto responde al ejercicio repentino de la improvisación. El auge de “Guantanamera” ha atravesado el tiempo y, gracias a la Fania, se ha resignificado para usarse en la improvisación. Muchas veces fueron los versos que Joseíto Fernández usó en la canción para improvisar. Para verificar el uso del punto cubano y la presencia de la décima, como elemento poético formal que se ha traspasado a la salsa, “La Guantanamera” es el claro ejemplo del punto cubano a la salsa.

La originalidad es un punto de referencia para los poetas repentistas y ese espíritu se transmite a la salsa. Si bien la salsa toma de los diversos géneros de la música cubana y puertorriqueña y enriquece su estilo con la influencia del jazz, el rock y el bugalú, la premisa de lo original hace presencia cuando emerge como fenómeno cultural de los inmigrantes hispanocaribeños a Nueva York y esa premisa venía influenciada, precisamente, por las tradiciones orales y repentistas y estas, a su vez, por la influencia de la décima espinela en la música popular hispanoamericana.

Una versión de improvisación, o que la supone, es la canción de Héctor Lavoe que hace junto a Daniel Santos “Joven contra viejo” (1979), dos personajes centrales en la música tropical hispanoamericana. Daniel Santos había sido uno de los puertorriqueños enlistados en el ejército estadounidense para la Segunda Guerra Mundial y hace, antes de irse, el bolero “La despedida” que grabó años después con la Sonora Matancera. Varios músicos son el modelo de la transición entre los géneros tradicionales de la música puertorriqueña y cubana con la salsa neoyorquina como Rafael Hernández (1862-1965), Benny Moré (1944-1963), Arsenio Rodríguez (1911-1970), Rafael Cortijo (1928-

1982), Ismael Rivera (1931-1987) y, por supuesto, Daniel Santos (1916-1992), entre otros. Por eso, esta canción merece la atención ya que es la muestra del fenómeno de transición que producía la migración a Nueva York. En el nuevo sonido que estaba surgiendo, se extendió el legado de la décima en la salsa, porque la versión que hacen retoma la clásica versión que había puesto a sonar en 1971 el Sexteto Borinquen. (Apéndice 15).

La versión de la canción que cantan Lavoe y Santos tiene la estructura perfecta de la décima espinela. He puesto los versos con las letras de la rima para que se tenga la referencia de los dos lados de las cuatro estrofas, por eso, la rima “abbaaccddc” se cumple a cabalidad.

Una estructura poética del siglo XVII viene a configurar la manera en que se hace la salsa como soneo o improvisación, pero también como composición de letras que refieren a la tradición oral hispanoamericana y recrean un pasado que se afianza con la lengua que se ha adoptado como propia. La décima es más que una estructura poética de la literatura española, la décima es la manera en que, en términos estilísticos literarios, se construye la forma poética de la salsa.

Sin embargo, como todo movimiento cultural, la salsa evoluciona y la incidencia de la décima, si bien marcó una base fundamental, fue modificándose y aparecieron nuevas formas de hacer las canciones de la salsa. Así, hay una estructura poética que se acerca al poema entendido como la composición en versos con variaciones de rima y métricas diversas. También el verso libre, y hay otra que, también en versos, se acerca a los relatos, a la crónica, y la salsa se convierte de esta manera en una expresión cultural que narra diversas historias. El siguiente capítulo trata sobre la canción salsa relato, la canción salsa poema y la canción salsa jitanjáfora que van más allá de Nueva York y muestran la expansión de la música salsa y su poética.

Si bien la música vocal, en el sentido que la define Scher, corresponde más a la relación estable entre las obras clásicas como la ópera, esta misma

definición puede asignarse a la relación entre la música y el texto cantado en el caso de la salsa (175). Tanto la composición del texto cantado como la composición musical tienen una relación de elaboración conjunta en la que una no es entendida sin la otra. El grado de sofisticación en la música salsa lleva al compositor musical y al compositor del texto cantado a recurrir a un arreglista para que pueda combinar las dos formas de la composición (Quintero *¡Salsa, sabor y control!* 78). Como su mismo nombre lo indica, arreglar una pieza musical consiste en precisar las formas en que se juntan los diversos elementos, por un lado los musicales con el orden y la sincronía, no marcada por la simplicidad de un solo tiempo sino con varios tiempos a la vez, hecho que conforma la polirritmia y la síncopa y, adicional a eso, las letras cantadas que se deben ubicar en un momento determinado y que, incluso, pueden ir cruzadas con la melodía y el ritmo como sucedía en algunas formas de las músicas populares hispanoamericanas.

La canción, entonces, en la salsa, no solo es la acomodación de la pieza cantada como una pieza adicional, inserta en la obra con el volumen y el ritmo modificado. La canción en la salsa, por el contrario, se adapta a los cambios del ritmo en la obra. Por eso, si se mira con detenimiento, la obra musical, para la salsa, no es una obra muerta que resucita cada vez que se reinterpreta como sucede en la llamada música clásica; la obra musical, en la salsa, es una reinención y reacomodación permanente. En este sentido, la salsa, como música vocal, tiene letras que se insertan como un instrumento más en la voz del cantante que participa al mismo nivel de los instrumentos.

Desde este punto de vista, la canción salsa poema es un ejemplo de cómo creaciones poéticas en el texto cantado son llevadas a la agrupación de los instrumentos en la orquesta. La canción “Son sonero” de Johnny Ortiz compuesta para ser cantada por Ismael Rivera es la construcción poética de una canción en una obra de salsa (Apéndice 13). Juega con la tradición oral y la canción infantil “San Serenín” la convierte en una canción de salsa. En las canciones infantiles de la tradición hispánica se solía inventar nombres

de santos que no existían, pero con una musicalidad que pudiera hacerse con coplas entorno a los juegos infantiles.

El texto cantado en la salsa se da como poema que varía las tradiciones ya existentes en juegos intertextuales como la adaptación que Henry Fiol hace de la canción de Compay Segundo “Ahora me da pena”.

