

Capítulo 5

La definición de la canción salsa

El desarrollo de la salsa en Nueva York generó diversas posibilidades tanto musicales como poéticas. Los ritmos del Caribe hispánico viajaron para mezclarse con otros y conformaron una forma musical variada, compleja, rica y diversa que a la par con las letras de las canciones, genera un gran impacto en la población hispana de los Estados Unidos, pero también en la población de los países del Caribe continental como Colombia, Venezuela y Panamá. En la extensión que tuvo la salsa desde Nueva York a otros países, se crearon, bajo modelos clásicos de la literatura, canciones con la forma del relato, con la forma del poema y con jitanjáforas. Por esto, en el presente capítulo estudio canciones de cada una de estas categorías para finalizar el recorrido por la poética de esta música popular.

5.1 “La canción salsa relato” en “Pedro Navaja” y el imaginario de la crónica como relato

Luego de analizar la poética de la salsa y la presalsa, desde las décimas y las jitanjáforas, me propongo, en este apartado, ampliar el estudio del relato en las canciones que se hacen dentro y fuera de Nueva York. Por la influencia de todo el movimiento que se dio en esta ciudad surgen nuevas maneras de interpretar esta música. Acá, estudio la canción “Pedro Navaja” de Rubén Blades. Por la amplia difusión de la canción y la complementariedad que tiene con otras de su género, se destaca entre los demás, asimismo, funda un nuevo modo de composición y se puede catalogar como un subgénero de la música salsa, el cual he denominado “canción salsa relato”. Este clásico, de la música salsa de 1978, fue grabado por Willie Colón y Rubén Blades en el álbum *Siembra* que tiene otros éxitos como “Buscando guayaba” y “Plástico”.

Hay canciones que relatan la vida urbana de los años posteriores a la década de 1960, donde las calles se vuelven peligrosas porque el mundo pos industrializado ha generado inseguridad sobre todo en los sectores marginales de la ciudad. El trabajo no es suficiente y los habitantes de los barrios populares se debaten entre la inseguridad y el desempleo. Los migrantes hispanos de los Estados Unidos sobreviven en grandes ciudades, refugiándose en sectores marginales que tejen historias particulares. Estas historias las supo traducir muy bien Rubén Blades con un ciclo de canciones que crean un subgénero en la “canción salsa relato” que contiene la historia de personajes del barrio. La salsa se convierte en la cronista de los hechos que suceden en los márgenes de las ciudades y es la voz de los discursos no oficiales que cuentan lo que otros no cuentan. La canción que inaugura este movimiento es “Pedro Navaja” (Apéndice 1).

La canción inicia con un fondo de repiques de guaguancó que se acompañan con ruidos de la calle. La parte de la exposición empieza en medio del guaguancó con la descripción del personaje central; cómo camina, cómo viste y las cualidades de su vestimenta muestran las condiciones de su oficio. La

tercera estrofa describe otra escena con la presencia de una prostituta en la calle que con un sorbo de trago espera a su potencial cliente en la acera. La cuarta estrofa vuelve sobre Pedro Navaja, pasa por su lado un carro de policía y demuestra que los policías conocen el escenario, la situación, y se denuncia el hecho común de ineficiencia de la autoridad. La estrofa 5 relata la cercanía que se está dando entre la prostituta y el ladrón, ella se queja porque el trabajo está mal. La narración aquí logra un punto crítico que anuncia algo que va a pasar, pues un relato siempre presenta situaciones hipotéticas que después se desarrolla de varias maneras, la escogida por el narrador es la de que estos personajes se encuentran y nada interrumpe ese encuentro. La estrofa 7 da las señales de que algo contrario a lo esperado va a pasar, el hecho que se mencione lo del revólver y que advierte a todos, menos a Pedro Navaja, quien luego, en la estrofa 8 la apuñala para robarla, pero con la suerte que ella advertía lo que iba a pasar, le dispara, usa el Smith and Weston que cargaba por si algo ocurría y ese día pasó.

El malandro es el único que no sabe, el espectador, la policía, los transeúntes, yo que escucho la canción, sé lo que va a pasar, menos Pedro Navaja que cae por el disparo al lado de la prostituta que apuñala. La estrofa 9 involucra la voz de la mujer quien señala la paradoja de que ella iba teniendo un mal día, al saberlo iba prevenida, mientras Pedro Navaja no, y ahí se incluye la voz del personaje que se burla del otro porque a él le fue peor, creyendo que le iría bien. La estrofa 10 finalmente redondea la historia narrada, donde un borracho pasa, recoge lo que Pedro Navaja iba a robar, el puñal y el revólver y es quien corea de ahí en adelante la canción con un quiasmo “la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida” que sirve para completar la canción con siete estribillos antifonales con la respuesta del cantante comentando lo acontecido.

La canción tiene el antecedente, la narración, el desenlace del evento y el comentario de los hechos. La primera parte como en casi todas las “canciones salsa relato” se enfoca en la historia y después de narrada la historia la parte antifonal la comenta, a la manera de la intervención del coro griego en las tragedias clásicas. No se narra simplemente la historia, se hace un comentario

que vincula los puntos de vista de la sociedad sobre lo acontecido. Por la incorporación de diversos elementos composicionales y narrativos “Pedro Navaja” contiene una importancia capital para el desarrollo de la salsa y es el punto más alto de la canción salsa relato del que tomaron referencias posteriores otras canciones. La canción muestra que desde la música salsa no solo es posible componer poemas sino también relatos.

La canción “Juanito Alimaña” de Catalino Curet Alonso, que grabaron en 1982 Willie Colón y Héctor Lavoe, es la continuación de “Pedro Navaja”, cuenta la historia de otro asaltante callejero en el que coincide el estereotipo del “guapo” como le llaman en Puerto Rico al que todos le temen y aprovecha su condición para delinquir. Otras canciones cercanas a estas crónicas son “Antón Bravura” de Jhony Ortiz, grabada por Juan Manuel Lebrón con ritmo básico de plena y que trata de un hombre que asesinó a otro. También la canción de Graciela Arango “Don Goyo” grabada por el Gran Combo de Puerto Rico en 1971 que cuenta el asesinato de un hombre por celos. Quiero destacar que estas canciones son un de subgénero literario de la salsa, cuentan las historias de personajes relacionados con la delincuencia, pero no por hacer una apología a esta, sino como parte de la denuncia de ese mundo marginal que se quiere hacer oír y que la única manera que encuentra es lo que sucede en su interior. La saga de Blades se completa luego con la segunda versión de Pedro Navaja (Apéndice 2).

La continuación de la saga la lanza Blades siete años después del estreno de “Pedro Navaja”. Llama la atención que los hechos que se creían concluidos no son tal, el final esperado termina siendo otro, pues Pedro Navaja no muere, y la prostituta era un hombre disfrazado de mujer como en la versión relatada que luego de la canción hace Blades, el borracho que encuentra el revólver y las pertenencias conducen a otro ladrón hacia la muerte. Como en “Pedro Navaja”, en “Sorpresas” se imita la voz de un reportero que cuenta los acontecimientos que adquieren otro final. El aspecto de lo noticioso, que retoma Blades, es bastante importante porque se recobra la visión de la salsa como crónica que

ya había ejecutado la plena en Puerto Rico y que muchas otras canciones de salsa retoman como una de sus funciones.

Así como se creó un imaginario con las “canciones salsa relato” de Blades, desde otro punto de vista, se representó el imaginario cultural popular de las relaciones amorosas. Así, surgen canciones como “María Teresa y Danilo” de 1985, “Ella” de 1988 de los puertorriqueños Hansel y Raúl y “La cita” del colombiano Galy Galiano de 1992. Estas se acercan mucho a lo tele-novelesco, muy propio de la cultura hispanoamericana. Es con la canción “El gran varón”, grabada por Willie Colón en 1989, que este tipo de canciones adquiere un tono menos tele-novelesco para ser la crónica del descubrimiento de la homosexualidad de un hijo cuando su padre viaja al extranjero a visitarlo donde estudiaba y detesta esta sorpresa. La canción relata la muerte de Simón, solitario, en un hospital a causa de sida.

Otro fenómeno de la “canción salsa relato” fue el de historias simples construidas desde la cotidianidad de un personaje. Surge, así, una crónica biográfica como la de “Juan Pachanga” (1977) de Rubén Blades que cuenta la historia de un hombre desamorado, que por dentro lleva una profunda pena amorosa lo posee. “Ruperto Mena” (1992) de Jairo Varela es la historia de un hombre que se gana la lotería y decide mutar en un ser que él no era y “El patillero” (1977) grabado por Fruko y sus Tesos, cuenta cómo un vendedor callejero, con su pregón ofrecía patillas (sandías) maduras pero estas ya estaban sobre maduras y por accidente se le caen y queda en evidencia su mentira.

De esta manera, el repertorio de la canción salsa relato, como he mostrado, es muy vasto y en él se incluye una manera de composición particular que permite afirmar que la parte vocal de las canciones de salsa se acompañan, en este caso, con un repertorio narrativo, que, a manera de crónica, forma un relato desde diversos temas como la denuncia social, la reivindicación de lo negro en Hispanoamérica, la vida cotidiana y el amor. Como lo indica Ángel Quintero Rivera, en la canción como crónica del Caribe hispánico se crea un tiempo en el que se relaciona la historia particular del relato, pero también la historia

real de los acontecimientos vividos por los países hispanoamericanos, donde el representante más importante es Rubén Blades (*¡Salsa, sabor y control!* 18). Lo que Quintero Rivera llama crónica, en este libro se entiende mejor como relato, ya que, si bien es cierto que se cuentan los hechos en las canciones a la manera de crónica, estos van más allá y se configuran estéticamente como un relato literario.

La crónica es una mezcla entre lo histórico, lo literario y lo periodístico (Cabrol 3). Si bien, ritmos como la plena tenían función periodística, la conformación discursiva va más allá de dicha función. Por lo tanto, considero que la canción en la salsa se configura como relato literario porque, ante la ausencia de lo periodístico, existe la intención poética de relatar una historia construida estéticamente. La salsa conforma más que un uso práctico de comunicar porque contribuye al desarrollo de una estética del relato basada en la ficcionalización o referencialidad con hechos cotidianos, que, al ser poetizados en la música, dejan de ser parte del habla y se convierten en lenguaje literario. Esto contraría la idea del escritor colombiano Fernando Cruz Kronfly para quien el canto es la expresión del lenguaje como habla (54). El canto, en la salsa, usa el lenguaje literario y se convierte en manifestación poética.

Rubén Blades, como iniciador de este movimiento, es la base para afirmar que la salsa no explora historias menores, sino que por el contrario les da valor estético literario a relatos, que, acompañados con los arreglos de la salsa, configuran una novedad no solo en la música, también en la narrativa hispanoamericana. Así, el texto cantado, no es accesorio a la música y evidencia un alto grado de elaboración de las técnicas verbales y narrativas que no demeritan nada frente a la tradicional concepción del relato que tiene que ser escrito y publicado en un libro. La riqueza de la música salsa permite que las historias narradas filtren el imaginario popular y se inspiren en ellas, que luego logran, en la canción, formas sofisticadas de tratamiento verbal y composicional. Esta concepción permitirá entender un salto posterior que es la inserción en la narrativa hispanoamericana de la música salsa en obras como *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo, *La guaracha del Macho Camacho* de

Luis Rafael Sánchez entre otro vasto número de obras relacionadas con esta música, especialmente en la narrativa colombiana.

La conexión entre los cantantes, los músicos y los compositores en los temas que se extendían en las emisoras y en los discos, permite entender que la poética de la salsa era una respuesta a las circunstancias sociales políticas y económicas que se empezaron a vivir después de la década de 1960.

En este mismo sentido, el compositor colombiano Jairo Varela ayuda a entender que en la “canción salsa relato” hay una eficiencia del texto cantado para construir un relato, porque muestra precisamente la respuesta a situaciones cotidianas que no cuentan las esferas tradicionales de la literatura, o que el discurso literario establecido no es suficiente. Por eso surge la canción salsa relato que se convierte en la crónica de la vida de los países hispanoamericanos. Esto se puede observar en la canción de 1985 “Ana Milé” (Apéndice 3).

La canción contiene una historia que al ser expuesta mediante la interpretación se reescribe. Un padre apenado por la burla de su hija trata de consolarla, indicando las condiciones de su dolor y las razones por las que fue burlada. Existe, también, el doble engaño porque el padre en medio de la situación, fue engañado como también la madre de Ana Milé. La historia de la canción es una historia común que puede pasar en cualquier familia, se relata el abuso sexual de un hombre hacia una joven y un hijo resultado del abuso del hombre que no solo vulneró a una joven ingenua, también a sus padres que permitieron la entrada de ese hombre a su casa para el que, paradójicamente, está compuesta la canción. La “canción salsa relato”, en esta pieza de Varela, narra un hecho sin que sea obvio y evidente pues para interpretarlo hay que ir más allá de la objetividad de la canción.

La “canción salsa relato” nació con la música cubana y puertorriqueña que contaba historias y se convertía en la cronista de la vida de los pueblos del Caribe antes de convertirse en salsa en Nueva York. Las décimas hechas en improvisaciones y el desarrollo de la plena como forma de contar las noticias

son ejemplos de los antecedentes de este fenómeno en el que se observa el texto cantado como relato. Si bien estos textos cantados no corresponden estrictamente a la estructura tradicional del relato, las canciones tienen formas de relato que se podrían definir dentro del origen de la canción salsa. Por eso, la salsa es el resultado de la recuperación de la palabra que habían perdido las expresiones africanas y que transculturadas pueden expresarse. La bomba por ejemplo no tenía letra, pero luego se empezó a incorporar para relatar la cotidianidad y este espíritu del relato es el que llega a la salsa. Al respecto señala Ángel Quintero: “Coro y solista alternaban frases referentes, principalmente, realidades míticas. Manifestaban la realidad cultural de un mundo social al cual se había intentado despojar de la palabra” (*¡Salsa, sabor y control!* 164). La idea de la salsa como manera de recuperar la palabra la entiende muy bien Rubén Blades y es por eso por lo cual sus letras se convierten en denuncia social. Así, surgen canciones como “El padre Antonio y su monaguillo Andrés” (Apéndice 4).

Rubén Blades está denunciando el asesinato de los sacerdotes que en Hispanoamérica se formaron y trabajaron con la teología de la liberación y que unían su causa evangélica con las luchas sociales y la reivindicación de los más pobres. La historia del Padre Antonio puede ser la del Camilo Torres en Colombia, o la de Óscar Romero en El Salvador (como el mismo Blades lo menciona en la canción), o la de Juan José Gerardi en Guatemala, quienes fueron asesinados por fuerzas del Estado en cada uno de sus países defendiendo causas sociales y reivindicando los derechos humanos de poblaciones pobres en medio de la consolidación de dictaduras y guerras civiles que enfrentaban guerrillas de izquierda con conservadores y militares en el poder. Asimismo, puede ser la historia de otros que la Historia no ha contado pero que la canción de Blades relata para que se sepa una parte de la historia oscura de Hispanoamérica. Es un relato que contrasta la alegría de las campanas que sin embargo suenan, entremetidas en el relato del asesinato del sacerdote junto con su monaguillo. La canción supone un momento histórico determinado pues no es una simple historia imaginada, es una historia que

recoge muchas historias. La canción, en un comienzo suave de rumba, se va mezclando con un guajeo (ostinato) del piano donde se empieza a relatar la historia, acompañado por la percusión constante que no varía. La música no pierde riqueza, por el contrario, se enriquece con la instrumentación que acompaña la historia.

De esta manera, la salsa evoluciona a formas más elaboradas que se consolidan para configurar un movimiento no solo de expresión festiva, también surge como fenómeno estético con una formación ideológica particular, que se asienta en la denuncia, en consonancia con la canción protesta que se expresaba en toda Hispanoamérica. Respecto a la consolidación de este fenómeno afirma Leonardo Padura:

La salsa generó una nueva estética lírica y musical que vino a llenar, desde los albores de la década de 1970, un vacío cultural para toda la música popular bailable del Caribe y buena parte de América Latina. Por eso sus figuras más conocidas pronto gozarían de las proporciones de ídolos que constantemente exigen los públicos de la región, pero, a diferencia de los viejos dioses de los años cuarenta y cincuenta, los salseros iban a proponer y, finalmente, a establecer, un nuevo modelo: el de un artista que, con orígenes similares o no a los de sus antecesores, sí propondría algo que les faltó a aquéllos: un proyecto. Un proyecto consciente. Salsa y conciencia. ("Salsa y conciencia" 119)

Padura propone el concepto de salsa y conciencia como el resultado de la madurez de un movimiento musical que venía desde las décadas de 1940 y 1950, pero del que yo diría, que viene de mucho antes si se tiene en cuenta los aportes del punto cubano, la rumba, la bomba, la plena y el seis. El concepto de salsa y conciencia permite entender por qué se genera la canción salsa relato, ya que es el fruto madurado de una tradición que se expresa de una manera estéticamente elaborada entre la instrumentación de la orquesta de salsa con canciones expuestas como una pieza literaria. En la misma línea, la canción que canta Rubén Blades: "Plantación adentro" que compone Curet Alonso, se conecta con la poética de la reivindicación del afrodescendiente en la salsa de Nueva York. La canción empieza con una recitación de Willie Colón: "Es

el año 1745, en la América el indio trabaja en las plantaciones bajo el palo implacable del mayoral”. (Apéndice 5)

Uno de los temas recurrentes en las canciones de salsa fue la denuncia esclavista. Así como en “Las caras lindas” se denunciaba esto mismo, pero desde una composición más cercana al poema, “Plantación adentro” es el relato del asesinato de Camilo Manrique, que puede ser alguien real, o muchos Camilo Manrique que fueron asesinados en las plantaciones por resistirse a las imposiciones esclavistas. Pero como se ve en la canción cuando se canta: “Y fue sepultado sin llorar ¡Ja!”, la interjección al final da cuenta de la festividad dentro de la canción a pesar de la cruel denuncia que hace. “¡Ja!” Es una ironía porque Camilo Manrique no habría de morir sin llorar, y el llorar debió haberse acompañado con música, la misma canción de Blades es una manera de festejar y denunciar al mismo tiempo. No se canta esta desgracia con un tono funeral, se hace con ritmo de rumba y de son que se mezcla con la narración, que se acelera en la parte antifonal para celebrar también la denuncia. Lo mismo ocurre en la canción “La rebelión” de Joe Arroyo (Apéndice 6).

La canción tiene una historia extravagante ya que el mismo autor la había entregado al cantante Joe Urquijo y fue grabada con el título “El mulato” en 1978, ocho años antes de que Arroyo la incluyera en su álbum de 1986. En la canción grabada primero quien firma como la autora de la canción es Adela Martelo esposa, para ese entonces, de Arroyo (Silva Guzmán). Remito al asunto de la canción porque este acontecimiento da cuenta de la temprana capacidad creativa de Joe Arroyo que merecería un apartado sobre su obra. Muy temprano era consciente él de la historia que irradiaba sus raíces y su música, pues la canción da cuenta de la crítica a la esclavitud en el puerto de Cartagena Colombia. La canción sitúa el siglo XVII como el escenario en el que un hombre negro se rebela contra el amo que maltrata a su esposa y contrario a “Plantación adentro” quien muere es el esclavista y no el esclavizado. Empieza la canción con una mezcla de toques de bullerengue que se parece a la rumba

y con un montuno en el piano, que luego abandona el montuno para empezar el relato y vuelve al montuno en el coro.

La poética de la salsa, en estas canciones, consiste en una experimentación sobre la música y las letras de denuncia de la esclavitud con ritmos festivos. Se puede hablar de que existe, en las canciones de la salsa, el factor común de obras dedicadas a la reivindicación de lo negro y a la denuncia de la esclavitud y su legado a manera de relato. Ha advertido Benítez Rojo: “A pesar de las naturales discrepancias que existen entre los investigadores del Caribe, el juicio de que el esclavo de la plantación azucarera fue el más intensamente explotado y reprimido, parecer ser ciento por ciento unánime” (49-50). A ese esclavo y el fruto de su herencia es al que cantan Ismael Rivera, Bobby Cruz y Rubén Blades entre otros. El negro al que se refiere Joe Arroyo es otro tipo de esclavo, propio del Caribe colombiano, que lo sometían a la plantación sino a la servidumbre en el puerto de Cartagena.

La “canción salsa relato” configura un modo de narración literaria alterna a las narraciones establecidas por el canon, es una forma de expresión y de denuncia de la cultura del Caribe hispano, encuentra en Nueva York su forma de expresarse y que al expandirse por los otros países se conforma como una tradición. Los ritmos que antecedieron a la salsa y la conformaron no solo dieron las bases musicales, también crearon un modo de narrar la vida a partir de las letras de las canciones.

5.2 La canción salsa poema

La “canción salsa poema” y la “canción salsa jitanjáfora” son semejantes y no corresponden al campo narrativo sino al campo lírico; muchas canciones poemas usan jitanjáforas, y estas también pueden ser consideradas como poemas de manera semejante a los poemas de Luis Palés Matos y Nicolás Guillén. La “canción salsa poema”, que trato acá, es un ejemplo muy importante para la historia de la salsa, ya que la canción “Catalina la O”, que compuso Jhonny Ortiz, se basa en el poema “Majestad negra” de Luis Palés Matos.

La canción adaptada del poema de Palés Matos tiene un inicio parecido, pero va tomando sus propias condiciones en el desarrollo de las estrofas, para poder observarlo es pertinente primero recurrir al poema y luego a la canción (Apéndice 7).

El mismo título, “Majestad negra”, sugiere que está dedicado a una mujer negra que como reina camina por la calle al compás de la música. La sincronía entre el ritmo de la música y el ritmo del caminar de la mujer se manifiesta como una procesión de ella. El poeta rinde tributo a la danza que se arma en medio de la zafra. En medio del trabajo de la esclavitud, la respuesta al sufrimiento es la música y la fiesta. Una mujer bella motiva la fiesta, motiva la alegría en medio de la esclavitud que puede ubicarse, como el poema mismo lo señala, en Cuba, Puerto Rico o Jamaica, o en otra isla del Caribe, en cualquier plantación esclavista (Apéndice 8).

La canción de Johnny Ortiz la graba Pete “el Conde” Rodríguez en 1974 y el poema de Palés Matos se incluye en la obra *Tuntún de pasa y grifería* que fue escrito entre 1925 y 1937. El poema de Palés Matos no solo inspiró “Catalina la O” también “Majestad antillana” de 1979 del mismo Johnny Ortiz. En esta la relación con el poema Matos es más evidente, pero solo refiere a la belleza de la mujer negra, es decir, la canción es solo una referencia a la segunda estrofa del poema (Apéndice 9).

Como se ve, las correspondencias entre la poesía y la música son evidentes, ya sea por el tema, que es llevado del poema a la canción, o porque existen elementos tocados por ambas obras. La obra de Luis Palés Matos se expone en estas canciones. Al reparar en el estribillo del poema se observa que se repite completo al principio y al final, e incompleto, con solo los dos versos primeros, en la tercera estrofa: “Por la encendida calle antillana / va Tembandumba de la Quimbamba / -Rumba, macumba, candombe, bámbula-”. Este estribillo no se parece al coro de la canción: “Catalina la O, Catalina la O / con cadencia de plata, y su collar de Candor”, es similar, más bien, a la primera estrofa: “Por la

calle encendida / se escucha un tambor / por la calle encendida / se escucha un tambor / y entre miles de caras se ve / a Catalina La O con su danzón”.

De otra parte, “Tembandumba de la Quimbamba / -Rumba, macumba, candombe bámbula-” son jitanjáforas que usa Palés Matos pero que en la canción no se usan. El único rastro fónico es “la O” como complemento del nombre Catalina. También se observa en el poema otras jitanjáforas: “Ante ella un congo -gongo y maraca- / ritma una conga bomba que bamba”. La mezcla de la gramática del español se combina en este caso con las jitanjáforas y logra un sentido en ambas expresiones, por ejemplo, la feminización de ritmo en “ritma una conga”. Gramaticalmente es un error, pero poéticamente completa el sentido del poema.

Tanto el poema como la canción rememoran a una mujer negra a la que se le hace homenaje dentro de las posibilidades de la esclavitud y los rezagos de esta en la vida de los afrodescendientes sometidos en la plantación. Señala Benítez Rojo: “la Plantación se repitió en la cuenca del Caribe presentando rasgos diferenciadores en cada isla, en cada tramo de costa, en cada bloque colonial” (50-51). El poema rememora el momento violento de la zafra al que los africanos respondieron con fiesta. La Plantación, con mayúscula, en la distinción que el mismo Benítez Rojo hace, consiste en la plantación de las estructuras imaginarias y creativas de los esclavos, que, en la fusión de tiempos históricos con otros pueblos, sellaron una manera de ser para el Caribe. Esas estructuras se replican, se desarrollan y maduran; la salsa es un resultado de ese proceso.

La salsa y sus textos cantados generan una visión poética que se asemeja a la tradicional forma del poema en “Catalina la O” que no solo por ser hecha a partir de un poema tiene elementos literarios, sino porque en sí misma constituye un uso estético de la lengua, pero no a la manera del relato, sino de versos, que, de manera lírica, expresan ideas, sentimientos y pensamientos. Si bien no todas las canciones tienen un alto valor poético, como también puede ocurrir en lo tradicionalmente llamado literatura, hay un gran número

de canciones que tienen un valor estético igual al que ha definido la tradición literaria. En los capítulos 2, 3 y 4 he mostrado cómo la poética de la salsa ha construido una versión propia de su estética verbal y cómo esta también hace parte de una tradición literaria que se remonta a lo culto. Lo destacable acá es que, como toda literatura que se ha formado en el seno de una cultura popular, la salsa, como tradición literaria, también se arraiga en las tradiciones orales. La salsa entendida como fenómeno literario construye su camino partiendo de elementos poéticos de lo hispánico lírico y lo fónico africano. En la salsa hay canciones que tienen un alto valor poético que se equipara a lo que tradicionalmente se ha llamado poesía. En este sentido es que surge la “canción salsa poema” como forma de expresión estética verbal desde la salsa que, de manera fragmentaria a la manera del poema, en sentido clásico, expresa una poética.

El repertorio de la salsa es muy vasto y construye una poética como la construye cualquier forma que ha sido catalogada como literaria. Atendiendo a esto, ahora quiero mostrar unos ejemplos del corpus de canciones que ayudarán a definir la canción salsa poema como propuesta crítica para el estudio de la salsa desde el punto de vista literario.

Catalino Curet Alonso es la primera figura en el desarrollo de este proceso de consolidación de la salsa. Cheo Feliciano fue uno de los cantantes que interpretó varias canciones de este compositor, una de las más importantes fue “Anacaona”. La obra hace una semblanza del mito de una reina indígena (Apéndice 10).

Anacaona es una reina indígena que fue capturada y que no puede ser liberada, puesto que, por su rebeldía, es condenada por los españoles. Además, la referencia al areito constata que se refiere a los antecedentes del mundo de los taínos en el que los ritos más importantes se daban en esta fiesta, de donde la salsa, como los demás ritmos del Caribe, transcultural el fenómeno musical de la tradición aborígen y que se enriquece luego con el espíritu festivo del África occidental. La canción es una reivindicación de la rebeldía en contra

del que impone la condena por el hecho de buscar la libertad. En el mismo sentido de la anterior, Curet Alonso compone la canción “Las caras lindas” que interpretó Ismael Rivera (Apéndice 11).

La canción presenta una reivindicación del otro que era sometido a la esclavitud en la colonización española. En este sentido Lise Waxer afirma que: “La salsa es un encuentro con el otro” (3). La raza negra representa no solo la resistencia y la sobrevivencia ante la esclavitud, por eso la estrofa “Somos la melaza que ríe, / la melaza que llora, / somos la melaza que ama, / y en cada beso es conmovedora”, representa la confrontación entre lo triste y lo alegre. Si en “Anacaona” lo femenino, como particularidad de los aborígenes, se destaca y reivindica, la expresión “las caras lindas de mi gente negra” contienen la reivindicación de la raza negra.

La “canción salsa poema” se apega a estructuras formales clásicas de la poesía española y, en especial convierte, el octosílabo y sus variedades derivadas de la décima, en formas nuevas de composición poética que avanzan hasta el estilo libre del metro y de la rima. Las primeras canciones poema de la música caribeña fueron las canciones que formaron la presalsa en Cuba y Puerto Rico, este espíritu convierte una tradición musical en una tradición poética también. En este sentido la canción “El hijo de Obatalá” que compone Curet Alonso para Ray Barreto trae la tradición musical africana actualizándola al desarrollo contemporáneo de la salsa (Apéndice 12).

La canción hace referencia a la sucesión del poder de los tambores. Un hijo del dios Obatalá que puede ser cualquiera, pero que en la canción es quien toca los tambores. La canción, al ser compuesta para Ray Barreto, un percusionista muy reconocido, quien es el líder de su orquesta, manifiesta la relación de los dioses africanos con la música del Caribe. El dios cede al hombre las cualidades de hablar a través de la música, a través de los tambores, por eso los cantantes anuncian la intervención de la improvisación del percusionista: “damas y caballeros y ahora con ustedes las manos duras de Ray Barreto”. El ejercicio de improvisación tiene que ver con el sentido democrático de la salsa donde todos

participan activamente de la ejecución de una pieza y donde instrumentos que en la tradición eurocéntrica eran marginales, como los tambores, acá van al frente de la orquesta (Quintero Rivera, “¡Salsa! y democracia” 22). La canción reclama los sabores del África que solo se expresan en los tambores que son el elemento primordial de comunicación con los dioses yorubas. La segunda estrofa expresa el sentido comunitario de los rituales africanos que impactaron en la cultura del Caribe. Esto, afecta el sentido de la reunión como el espacio permanente de una comunidad que se congrega no solo para hacer una fiesta, también para expresar los ideales de un grupo social y la visión de mundo que surge en el proyecto comunitario de la vida diaria. Por eso señala Lise Waxer:

Being a hybrid musical expression, salsa has much to teach us about the dialect between tradition and modernity in Latin America, and the effects of social diaspora and culture industries in overlapping and expanding contexts. It is also a tremendous laboratory in which to examine the role of musical expression in shaping individual subjectivities and social identities. (7)

Uno de los que mejor expresa la mixtura cultural como tradición en la que se forma la salsa es Catalino Curet, de ahí que Espinoza Agurto ha clasificado sus canciones como de la “identidad africana”, “identidad indígena”, “crítica social” e “identidad latina” (143). Esta división ayuda a precisar los grandes temas en los que se circunscribe el compositor, pero también aporta, metodológicamente, como principio de definición para entender qué es la canción en la salsa. Como el interés de este libro es ubicar la poética de las canciones de la salsa, he preferido la división metodológica entre la “canción salsa poema”, “canción salsa relato” y “canción salsa jitanjáfora”. En Catalino Curet Alonso, en las canciones que ya he citado, se pueden encontrar muestras importantes de la “canción salsa poema”, que se enriquece con las obras también de Rubén Blades, Johnny Ortiz y Jairo Varela, principalmente. En la siguiente tabla se puede observar la comparación entre dos canciones que conectan la relación entre la salsa y la presalsa. Henry Fiol al adaptar la canción de Compay Segundo no solo recrea la obra de aquel, sino que reescribe un poema parecido, pero fuera de Cuba, en Nueva York.

<p>(Versión Compay Segundo)</p> <p>Yo tengo pena contigo Tú dices que estás penando Yo tengo pena contigo Tú dices que estás penando Tú dices que no te quiero Que ya te estoy olvidando.</p> <p>Tú dices que no te quiero Que ya te estoy olvidando. A mi noviecita quiero Amigo esto si le zumba Si el día que yo me muera Ira conmigo a la tumba.</p> <p>Si te contesta que sí Será de dientes pa fuera Pues todos quieren gozar Del año la primavera.</p> <p>Yo nací allá en Siboney En la provincia de oriente Donde el sol es más caliente Si coges por el caney.</p> <p>Y si llegas a la playa Y quieres comer anones Sube la loma el palenque Y los tendrás a montones Hasta pena me da Ay, pena me da.</p> <p>Hasta pena me da Claduvina Pena me da Corregirte. Hasta pena me da Ay, pena me da. (Repilao, “Hasta pena me da”)</p>	<p>(Versión Henry Fiol)</p> <p>Tengo pena contigo Tú dices que estás penando Tengo pena contigo Tú dices que estás penando Tú dices que no te quiero Que ya te estoy olvidando.</p> <p>Tengo pena contigo Y comparto tu condena Tengo pena contigo Yo comparto tu condena También espero el grito Que romperán las cadenas.</p> <p>Nací en New York En el condado de Manhattan Yo nací en New York En el condado de Manhattan Donde perro come perro Y por un peso te matan.</p> <p>La rutina (pena me da) El truquito (hasta pena me da) La maroma (pena me da) Ay, bendito.</p> <p>(Hasta pena me da) la rutina (Pena me da) el truquito (Hasta pena me da) la maroma (Pena me da) ay bendito.</p> <p>(Hasta pena me da) la jugada (Pena me da) el truquito (Hasta pena me da) la maroma (Pena me da) ay bendito. (Fiol, “Hasta pena me da”)</p>
---	--

Tabla # 4. Comparación entre “Hasta pena me da” de Compay Segundo y Henry Fiol.

La versión en salsa que hace Henry Fiol actualiza la obra de Compay Segundo (Francisco Repilao), pero hay una separación de la versión inicial ya que el sentido de la versión de Compay Segundo hace alusión a una mujer que se queja por el desamor, mientras que la versión de Fiol es la respuesta que marca las de canciones de salsa que hacen crítica social donde Rubén Blades es el iniciador de esta tradición como lo señalaba en el anterior apartado.

La transculturación de la salsa, por otro lado, vista como la posibilidad que emprende para crear una poética, además de recrear canciones de las tradiciones musicales de la presalsa, logra construir una poética que transmite sentimientos locales pero que son universales ya que afectan a la cultura caribeña en general. Las canciones de la salsa logran un gran impacto en el Caribe y más allá de él porque en otros lugares se comparten las mismas condiciones que la visión de mundo de las canciones construye.

5.3 “La canción salsa jitanjáfora”

Cuando los sonidos significan, se presenta la tradicional visión naturalista del lenguaje, ante la que el escritor colombiano Fernando Cruz Kronfly señala lo siguiente: “La onomatopeya sobrevive como huella vestigial y los gruñidos del hombre ya no dicen tanto como en otro tiempo pudieron haber dicho” (53). Lo mismo que la onomatopeya, la jitanjáfora sugiere el vestigio antiguo de lenguas que ya no se usan en América y que usaron los esclavos, refieren a usos naturales que en sí mismos significaban y que ante el desarrollo de las convenciones del lenguaje, como resultado de la evolución de la ciencia, la educación y la tecnología, dejan de lado los usos naturales. Pues ante esos usos naturales, la salsa y la poesía del Caribe hispánico toman una postura y recuperan la importancia del sonido como constructor de significado y de sentido.

La rumba, el son y el changüí en Cuba y la Plena en Puerto Rico habían incorporado en los textos cantados, desde el siglo XIX, formas lingüísticas basadas en lo fónico, eran parte fundamental del proceso de transculturación

que se daba en el siglo XIX con la consolidación de lo criollo. La música popular se había anticipado a lo que hace la poesía a comienzos del siglo XX. El aporte, aunque tardío si se compara con la música, que hacen Nicolás Guillén y Luis Palés Matos generó una variación en la poesía hispanoamericana, superando las tradiciones colonial y modernista (Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control!* 155). Estos dos poetas además de recuperar los sonidos, ya perdidos, de las lenguas del África Occidental, innovaron en sus obras, creando nuevas formas de expresión del Caribe hispánico y ejerciendo un proceso importante de transculturación. Respecto a estos dos poetas se puede apreciar lo siguiente:

Both poets appear to have little in common, save for their link with Afro-Antillean or *negrista* poetry –and both are probably the only major poets to have emerged from *negrismo*. Furthermore, Palés and Guillén went their separate ways after the *negrista* vogue, and both tried to distance themselves from *negrismo* in their later years. In fact, Guillén and Palés never met, and although they read each other, they had little to say about the other’s work. (González Pérez)

De la misma manera en que los poetas no tienen plena conciencia de sus intereses estéticos y que no crean, formalmente, un movimiento, surgen las canciones de la presalsa y la salsa que usan las jitanjáforas como elemento negrista de las obras. Fragmentos de rumba del siglo XIX muestran el anticipo de la poesía negrista tardía como se observa en este poema anónimo que recoge José Lezama Lima:

(*Diablito*)

–¡Culebra se muere!
¡Sángala muleque!
¡Culebra se muere!
¡Sángala muleque!
¡Calabosó-só-só!
¡Yo mimito mató!
¡Calabosó-só-só!

(*Negrta*)

–¡Mamita, mamita!
Yen, yen, yen.
Culebra no pica
Yen, yen, yen.
Ni saca lengüita.
Yen, yen, yen.
Diablito mató.
¡Calabosó-só-só!

(*Diablito*)

–¡Ni traga ni pica!
¡Sángala muleque!
¡La culebra murió!
(Anónimo citado en. Lezama Lima 182)

El humor va acompañado de las variaciones fónicas que se daban en la poesía gracias a la música. Los sonidos “sángala muleque”, “yen, yen, yen” y “calabosó-só-só” no tienen una referencia concreta en un sistema lingüístico. La poesía de Nicolás Guillén retoma estas raíces en su obra *Motivos de son*, en esta es importante destacar el poema “Si tú supiera...”, porque además de ser la recuperación de las formas transculturadas en la música del Caribe, se proyecta en la salsa en la versión que hizo Héctor Lavoe del poema. La canción, con los versos de Guillén, se titula “Songoro Cosongo”:

¡Ay negra
si tú supiera!
Anoche te bi pasá
y no quise que me biera.
A é tú le hará como a mí
que cuando no tube plata

te corrite de bachata,
sin acoddate de mí.
Sóngoro cosongo;
songo be;
sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno
sóngoro de tre.
Aé,
bengan a bé;
aé,
bamo pa be;
bengan, sóngoro cosongo,
sóngoro cosongo de mamey!
(Guillén, Motivos de son 27)

La canción de Héctor Lavoe, de 1978, del álbum *Comedia*, es aumentada con unos estribillos; incluso, se hacen nuevas jitanjáforas y se evidencia la conciencia de hacer estos sonidos cuando Lavoe canta: “chisón chirón chirón chisón / chirín chirón chisón chirón / chirón chiré chiré mamey... se lo digo en jeringonza / en español o en inglés...” (Lavoe, Songoro Cosongo).



Figura # 9. Foto de Nicolás Guillén escuchando la canción “Songoro Cosongo” de Héctor Lavoe basada en su poema “Si tú supiera...”. (Sullivan)

Las jitanjáforas son otra fuente principal de la poética de la salsa, en la que se compusieron los textos cantados de esta música. Algunas canciones de salsa son el resultado de la combinación de un sistema lingüístico convencional traducible con uno natural intraducible. El español se mezcla con los sonidos de las lenguas bantú de África Occidental. Uno significa por la convención y eso permite dirigir un mensaje a un destinatario de manera directa con un referente. El otro es una mezcla de sonidos que, naturalizados, generan significado por correspondencia con ideas o cosas. En términos objetivos de la lengua y el habla, el español se combina con un significado musical y sonoro que evoca sentidos que expresan la influencia de lo africano en la música del Caribe y en la música salsa. Esta ha sido una tradición fuerte y presente en las canciones de la salsa donde hay un gran repertorio que muestra esta evolución, no solo del texto cantado de la salsa, sino de la misma poesía hispanoamericana. Así, como el uso de las décimas, en la música caribeña y en la salsa, son muestra de la evolución y superación de la tradición poética española, las jitanjáforas y las formas del habla popular en la música son un modo de evolución y de incorporación de la poética africana derivada de sonidos de lenguas bantú,

de ahí el valor de obras como la de Nicolás Guillén, Luis Palés Matos y de los compositores y cantantes que explotan esto como recurso de construcción de las obras musicales, específicamente de los textos cantados que encontraron una reinvención en las obras del músico puertorriqueño Rafael Cortijo.

A la bomba puertorriqueña, contrario a la rumba cubana, se le agregó texto cantado posteriormente, ya entrado el siglo XX (Pasmanick 252). La bomba se desarrollaba en sus inicios como una música para bailar, pero, con el paso del tiempo, se le agregó letra. Las versiones de la bomba de antes de la mitad del siglo XX tenían estribillos y formas cantadas. La bomba y la plena puertorriqueñas son fundamentales a la hora de influir en la música de los migrantes a Nueva York. De allí se debe rescatar lo que Frances Aparicio denomina: “Cortijos’ art of signifying, trough linguistic puns and centrifuge discourse –in ‘El yo, yo’, ‘El bombón de Elena’ and ‘Maquinolanderá’ among others associated with the Afro-Puerto Rican bomba” (36). En la obra de Cortijo hay una reelaboración de diversos medios sonoros para hacer bombas y plenas en las que, por ejemplo, se agregan instrumentos de viento y de percusión de metal, pero donde se innova con las canciones. De esta manera, se puede decir que surge la modalidad de la “canción salsa jitanjáfora” en la canción de Cortijo e Ismael Rivera, que compusiera la madre de este; Margarita Rivera (Apéndice 14).

La canción, aparentemente, no dice nada en términos objetivos de la lengua, no hay lógica en los enunciados. Sin embargo, la canción sí tiene un sentido. A pesar de estar compuesta solo con función fónica y usar unas partes con sentido como “que es mi maquina” o “caballeros se armó la choricera”, se entiende desde el introito que se refiere a un motor. Se repite “chumalacatera” cuatro veces y se repite también al final de la canción. La obra no se inicia con música sino con la pretensión del motor que se hace con las jitanjáforas, y las partes que están escritas con lógica semántica dan cuenta de que se refiere a un automóvil ya que máquina en el español del Caribe significa esto. Se da un juego fónico con la palabra “maquinolanderá”, como también lo hacen estos artistas en “El yo yo” y “El bombón de Elena”. “Mi maquina me lleva” alude al hecho de andar en el automóvil. Pero más allá del significado que se

pueda expresar, puede haber muchos sentidos y queda abierta la posibilidad de varias interpretaciones como un viaje personal, una salida a la fiesta y la figuración del motor y la máquina es solo una referencia a lo que se mueve y se desplaza.

Como música para bailar, se trata del movimiento del baile, al encendido y al apagado del motor del baile. La grandilocuencia de la canción, a pesar de estar construida en función fónica, confirma el gran aporte de lo africano transculturado en la música del Caribe. El álbum original en el que aparece esta canción y otras similares de Cortijo y Rivera, grabado por la Fania, se tituló *¡Saoco! The Bomba and Plena Explosion in Puerto Rico 1954-1966*, esto da cuenta de cómo estos sonidos y esta forma de hacer música llega a Nueva York para iniciar el movimiento salsero. El impacto de esta canción es tan importante que afecta la literatura como a otros modos de ser locales y regionales en el Caribe y Puerto Rico. Rosario Ferré escribe un cuento titulado también “Maquinolandera” en donde, gracias al influjo de la música, experimenta una nueva técnica narrativa llevada por la música, por la salsa. La importancia de la canción de Ismael Rivera la describe Frances Aparicio en los siguientes términos:

I suggest, then, that the text is *eroticized* through the musicalization of the word and through *repetition*... The rhythms of the plena and the bomba, the African-based accentuation of words on the last syllable (chorizá, maquiná) the *jitanjáforas* popularized by Nicolás Guillén and Luis Palés Matos, the syncopation felt in the push and pull of phrases, and the anaphoric structures of the text, among other elements help construct a musical, sensorial, and even ‘semiotic’ texture. (59-60)

La música del Caribe, como ya lo he anotado, privilegia el ritmo en lugar de la melodía. Las bombas, como “Maquinolandera”, carecían de texto cantado precisamente porque era más importante el sonido y el ritmo, de ahí que las jitanjáforas asuman la forma del texto cantado que con el pasar del tiempo se fue integrando con el español. El mismo título evidencia una jitanjáfora. Lo

mismo ocurre en canciones de la salsa que tomaron como referencia estas obras de bomba y de plena que se hacían en Puerto Rico antes y durante el auge de la salsa en Nueva York. Canciones como “Achilipú” del Gran Combo de Puerto Rico, “Yambaqué” de la Sonora Ponceña, “Acucuyé” de Johnny Pachecho y la Fania, “Chechecolé” y “Aguanile” de Héctor Lavoe y Willie Colón, “Quimbara” de Celia Cruz, “Simula Timula” de Joe Arroyo, “Trucutú” de Tommy Olivencia, “Ololiuqui” del venezolano Pedro Rafael Chaparro, son muestra de este rico modo de componer canciones para la salsa. La “canción salsa jitanjáfora” también tiene antecedentes en el son cubano en canciones como “Quiquiribú Mandinga” que aparece como estribillo de varias canciones como “La negra Tomasa” o “Brucamanigua” de Arsenio Rodríguez, por lo cual, el tema de la prevalencia fónica, en los textos cantados, tenía ya sus antecedentes antes en la salsa neoyorquina y evoluciona, posteriormente, en las décadas de 1980 y 1990.

“Achilipú” es la versión salsera que hace el Gran Combo de Puerto Rico del flamenco con el mismo título de Dolores Vargas. Acá se evidencia las relaciones entre estas músicas que tienen las mismas fuentes. El tambor camuflado entra en el flamenco y se manifiesta en los “cortijos”, que fue como se llamó al sistema de habitación que se dio en el sur de España y en donde se reunían las familias y amigos a realizar bailes zapateados. Por eso, la base del punto cubano, antes de que el danzón modificara el baile, era el zapateo, porque la coincidencia es la misma entre el flamenco y lo bailes zapateados que llegaron a América (Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control!* 242). El título de la canción marca el estribillo:

achilipú apú apú
achilipú apú apú
achilipú apú apú
achili achili achili chili
achili achili manchhili achili
achili manchhili achili

Luego se da la sucesión de los versos en español:

si yo tuviera un palacio
de ti no me olvidaría
porque tú eres reina, reina
vida de la vida mía

(Gran Combo de Puerto Rico, “Achilipú”).

La relación entre el flamenco y la salsa, a partir de este diálogo, muestra lo mismo que ya había sucedido en la poesía española e hispanoamericana del barroco como en las obras de Luis de Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. Aquel escribe el poema “174”, con fecha de 1615, titulada ‘Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor’; un poema de tipo navideño en que dos personajes, un negro (al que llaman ‘primo’) y una negra, cuyo nombre es Magdalena, dialogan” (Aguirre 296)

1. ¡Oh, qué vimo, Mangalena!
¡Oh, qué vimo!
2. ¿Dónele, primo?
 1. No portalo de Belena.
 2. ¿E que fu?
 1. Entre la hena mucho
Sol con mucha raya.
 2. ¡Caya, caya!
 1. Por en Diosa que no miento.
 2. Vamo aya.
 1. Toca instrumento.
 2. Elamú, calambú, cambii,
elamú... (Góngora citado en. Aguirre 296-297)

Al mirar, en retrospectiva, se observa que la canción salsa jitanjáfora es la continuación de las formas poéticas que sintetizan el encuentro entre el español como lengua de España y de América con las lenguas y los sonidos

africanos. El caso de Góngora es muy apropiado para definir esta relación y se encuentra en él uno de los principales antecedentes de la poetización a partir de la música; el ritmo y lo fónico en español. A la vez, cabe resaltar, también, la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, de quien afirma Porras: “Sor Juana wrote a total of sixteen villancicos, five of which contain Afro-Hispanic language, specifically, *Bozal* Spanish” (160). El término bozal, refería despectivamente a una lengua criolla mezclada entre el español y las lenguas africanas. El poema de Sor Juana como el mismo de Góngora, los de Guillén y Palés Matos y las canciones de salsa contiene las jitanjáforas a manera de estribillo.

¡Ha, ha, ha!
-¡Monan vuchiá
he, he, he,
cambulé!
¡Gila coro,
gulungú, gulungú,
hu, hu, hu!
¡Menguinquilá,
ha, ha, ha!
(de La Cruz citada en. Porras 164)

En la transculturación de los sonidos de las lenguas africanas al español y su influencia en la música y la poesía, las jitanjáforas se usan, en su mayoría, para los estribillos. En la salsa los cantos antifonales de participación, de comunidad, surgen en los mismos soneos que analizó en el capítulo 4. Al respecto Ángel Quintero Rivera señala: “Los músicos, incluyendo al cantante en las piezas vocales, no son meros *ejecutantes*, participan activamente de la sonoridad resultante a través de la incorporación de giros y frases (vocales o sonoras) en las cuales manifiestan la individualidad de sus estilos propios” (“¡Salsa! y democracia” 21). La salsa es una expresión democrática por la participación igualitaria de todos los músicos y el canto antifonal presente es muestra de ello, este se da, en su mayoría, en los estribillos, en los que algunos son jitanjáforas.

En “Yambaqué” se hace un introito donde se repite cuatro veces el verso: “Ere, re, ben, ben re, ben, be, re”, seguido de una respuesta coral “alala” y luego “abakua”. Se introduce el verso en español y el estribillo es “Yamba, yambeque” (Sonora Ponceña). “Acuyuyé” es un estribillo que puede entenderse como coro (Pacheco). La misma función cumple la jitanjáfora en la canción “Cheché colé” de Willie Colón y Héctor Lavoe: “Che che colé, que bueno é / Che che cofriza, muerto é la risa” que está basado en una canción de cuna de la región Yoruba de Ghana (Lavoe, Cheche colé). Del mismo Héctor Lavoe, en una rumba cubana con mezcla de otros sonidos y un son montuno marcado en el piano, la canción “Aguanile” usa el estribillo “Aguanile, aguanile mai mai / aguanile, aguanile mai mai” y lo mezcla como especie de una plegaria con la expresión griega, común en el rito católico, “Kyrie eleison” que funciona además con el sentido de la canción, pero también lo hace con la función fónica (Lavoe y Colón, Aguanile). También, en “Quimbara” de Celia Cruz se observa el mismo fenómeno:

Quimbara quimbara quima quimbamba
quimbara quimbara quima quimbamba.
Quimbara quimbara quima quimbamba
quimbara quimbara quima quimbamba

¡Eh mamá!, ¡eh mamá!, ¡eh mamá!, ¡eh mamá!
La rumba me está llamando,
bombó dile que ya voy,
que se espere un momentico,
mientras canto un guaguancó.
Dile que no es un desprecio,
pues vive en mi corazón
Mi vida es tan solo eso,
rumba buena y guaguancó!
Eaa
¡Eh mamá!, ¡eh mamá! (¡azúcar!)

Quimbara quimbara quuma quimbamba,
quimbara quimbara quuma quimbamba.
Quimbara quimbara quuma quimbamba,
quimbara quimbara quuma quimbamba. (C. Cruz)

En otras canciones como “Cucalá” y “Toro mata”, interpretadas también por Celia Cruz, se repiten las jitanjáforas. Como se observa en “Quimbara” se menciona la rumba, el guaguancó específicamente; es importante esta referencia porque la mayoría de las canciones de salsa, que mezclan diversos sonidos, cuando se usan las jitanjáforas, se hace con la base de la rumba o la bomba y la plena, como anotaba antes en la canción “Maquinolanderá”. En “Trucutú” interpretada por Tommy Olivencia en 1975 y luego por Ray Barreto, la jitanjáfora aparece como un juego con palabras de sonido similar como “truco” y “matruco”. La aliteración hace un juego particular con una historia que cuenta la canción, así también podría considerarse como una canción salsa relato: “trucutú que sabe trucos / así le dijo a su tía / se me acaba la energía / pa’ levantar el matruco... Trucutú, cutucucú, cutucutú / no es el matruco que eres tú” (Olivencia). En “Ololiuqui” de Pedro Rafael Chaparro compuesta por Johnny Ortíz las jitanjáforas “ololiuqui alele, loliuqui alé alé” se cumple la función de estribillo también, que se mezcla con versos que rememoran el legado de la música africana en el proceso de transculturación en América y lo define como “potencia africana” (Chaparro). Finalmente, para terminar el análisis, la canción “Simula Timula” de Joe Arroyo coloca el tema de la canción salsa jitanjáfora en otro nivel ya que se acerca más al uso de una lengua criolla, de hecho, la canción de Joe Arroyo está compuesta, en partes, en palenquero, lengua criolla de San Basilio de Palenque en Colombia.

Simula, simula dudu
simula boka y simula

U sabe bien dudu la satifabai
so moi muelo bos o mue senti muy bien

u ko te bute yo bravo si eboka si bola
vuelvi sufle
Simula, simula dudu
simula boka y simula

Se puede comprender la felicidad
saber sentirse amado y bien amar
si la duda invade tu alma
te toca disimular simula bien
Simula, simula dudu
simula boka y simula...
(Arroyo, Simula timula)

Como se observa, la canción tiene la versión en palenquero pero incorpora también la versión en español. Contrario a las demás canciones que he mencionado respecto a la “canción salsa jitanjáfora”, esta de Joe Arroyo vincula una lengua criolla, fruto de la transculturación en Hispanoamérica donde se observa que no hay oposiciones, sino que la música propicia el encuentro. La canción traduce un mismo sentimiento expresado en dos lenguas, pero lo importante es que rescata una lengua marginal como el palenquero, que hace parte de una de las comunidades afrodescendientes más importantes, no solo de Colombia sino de América. El hecho que tengan su propia lengua es una muestra del espíritu de resistencia que en este Palenque se mostró para sobrevivir a la esclavitud y a la marginación.

San Basilio de Palenque es una comunidad de más de 3000 habitantes cerca de Cartagena de Indias, de donde huyeron los esclavos para formar comunidades libres al sur de este puerto colonial. El palenquero se conformó con el español vernáculo que llegó a América y comparte el orden sintáctico sujeto-verbo-objeto, la ubicación posterior al sustantivo del adjetivo, cláusulas subordinadas a una idea principal y frases preposicionales, sin embargo, el palenquero no tiene género y no es inteligible directamente del español (Lipski 1146-1147). Joe Arroyo rescata lo fónico que le da musicalidad al texto cantado, y usa esta

lengua que se ha generado como una tradición que ha resistido y que expresa una visión de un mundo legendario que sobrevive.

El descubrimiento de la musicalidad de una lengua con influencia africana no solo lleva a Joe Arroyo a descubrir la música de Palenque y su lengua, su interés por la inclusión, no solo de la música, también del texto cantado de herencia africana ya había aparecido dos años antes de componer y grabar “Simula timula”. En 1987 grabó la canción del gambiano Laba Sosseh “Diamoule Mawo” y la graba con el título “Yamulemao”. La discrepancia con el título no solo es allí, se da también en el resto de la canción, ya que Arroyo solo hace una transcripción fónica sin sentido. Un fragmento, de la versión de Arroyo, transcrita, corresponde a una serie de jitanjáforas que hacen de la canción una pieza que se escucha sin entenderse nada, pero en la que parece que se dice algo:

Ah Yamulemao, ah Yamulemao
Bilie mama mié
Bilie mama mié eh eh
Bilie mama mié
Bilie mama mi eh
Yamuleé mao se se.
(Arroyo, Yamulemao)

La canción de Arroyo más que ser una versión del original en lengua wolof retoma el efecto fónico del texto cantado como una manera en la que la salsa se desarrolló. La versión original tiene pleno sentido y traducida al inglés sería algo así como lo que sigue¹³.

<p>1:39: You are the one I am with, I will be happy if you come along.</p> <p>1:44 You are my sweetheart, think about me when you are alone</p> <p>1:44: I think about you when I lie down.</p> <p>1:53 Go, go, go, go, go, go, go your way, please</p> <p>1:58: I can see my sweetheart in my eyes,</p> <p>2:03: Come see me, stand in front of me.</p> <p>2:07: Stop walking, I will go on my way</p> <p>2:11: When I lie down, I think about you, I think about you</p> <p>2:17: I think about you because you are my baby</p> <p>2:22: Come, come, come, come, come please</p> <p>2:27: I am here looking for you</p> <p>2:32: I am here looking for you and you are the one I love</p> <p>2:36: You are the one I love, you are the one I love, you are the one I love</p> <p>2:41: When I lie down at night you are the one I love</p> <p>3:17: My mom, ever since I was a baby, you took care of me and treated me as your son</p> <p>3:29: (Hey the one you are listening to is Alfredo Valdés who is the best music arranger, he is the one playing on the piano, Alfredo Valdés)</p> <p>5:05: Couscous, couscous, courageous, I said you are good at making couscous</p> <p>5:18: Give me my couscous so I can eat it</p> <p>5:22: Kids are here sitting, and they love couscous because it is very delicious</p> <p>5:31: Give it (couscous) to me, so I can see her</p>	<p>Ah yamulemao</p> <p>Ah yamulemau</p> <p>Bilimamamie, bilimamamieehh</p> <p>Bilimamamie, bilimamamie, yamulema sese</p> <p>Ajá, yamulemau</p> <p>Ah yamulemao</p> <p>Bilimamamieeee bilimamamieeeh</p> <p>Bilimamamieeee bilimamamie, yamulema sese</p> <p>Ah yamulemau</p> <p>Ah yamulemau</p> <p>Bilimamamie bilimamamie</p> <p>Bilimamamie bilimamamie, yamulemasese</p> <p>Yamulemasese, yamulemasese</p> <p>Espika, espika, espika, espika,ua</p> <p>Yamulemasese</p> <p>Tu que ta ahi yereme yamba</p> <p>Bilimamie, bilimamie, asere mama mayue</p> <p>Yamulemaue</p> <p>Yamulemasese</p> <p>Espika, espika, espika, espika, uay</p> <p>Yamulemasese</p> <p>Ah yamulemau</p> <p>Ah yamulemau</p> <p>Bilimamamie</p> <p>Bilimamamie</p> <p>Bilimamamie</p> <p>Bilimamamie Yamulemasese</p> <p>Ajá yamulemau</p> <p>Ah yamulemau</p> <p>Bilimamamie</p> <p>Bilimamamie</p> <p>Bilimamamie</p>
---	--

5:36: I can see nothing, give me, so I can see her, please	Bilimamamie yamulemasese Yamulemasese, yamulemasese
5:41: Come, come, come, come please	Espika, espika, espika, uay
5:46: I will be happy if you give it to me	Yamulemauie, yamulemasese
5:50: Come eat our couscous ¹⁴	Espika, espika, espika, espika, uay Yamulemasese, yamulemaue

Tabla # 5. Traducción y transcripción fónica de “Diamoule Mawo” de Laba Sosseh y “Yamulemao” de Joe Arroyo.

La canción intraducible que Joe Arroyo lleva a las jitanjáforas sí tiene un sentido completo al acceder a la versión en lengua wolof, lengua hablada en África occidental en Senegal y Gambia, en la que canta Laba Sosseh, autor de la versión original de la canción. Se puede entender lo que la versión original quería transmitir, lo cual es una evocación a la madre muerta de la cual se desea su presencia, con la cual se sueña mientras se duerme. La canción es un encuentro en el sueño entre el hijo y la madre que se da gracias a la evocación del cuscús, comida típica de África occidental a base de yuca.

El olvido de las lenguas africanas en América, y la asimilación por parte de los afrodescendientes de la lengua española, generó la desaparición de estos sistemas lingüísticos en América o la mutación a lenguas criollas. La salsa, como un movimiento donde lo africano tiene un peso importante, se mezcla con lo hispano no solo para que la música sea la que acompañe canciones en español, sino que surgen, a partir de las canciones mismas, del texto cantado, una reivindicación de los sonidos de las lenguas africanas de la raíz bantú ausentes como sistema lingüístico pero presentes con su herencia musical.

La “canción salsa jitanjáfora” marcó un espacio importante dentro de la música salsa y allí se generan fenómenos similares a los que, como he señalado, se daban en la poesía española e hispanoamericana barroca y la poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. Este fenómeno llegó luego a formas poéticas como la propuesta por Oliverio Girondo. En síntesis,

la salsa también, en términos poéticos, continúa la evolución de las formas poéticas y muchas veces, en su independencia, hace propuestas que la poesía tradicional también realiza. La salsa viaja con este legado que se reinventa y sigue definiéndose en la transculturación de formas poéticas en las que los otros casos son la canción como poesía, entendido en el sentido tradicional, pero también como relato.