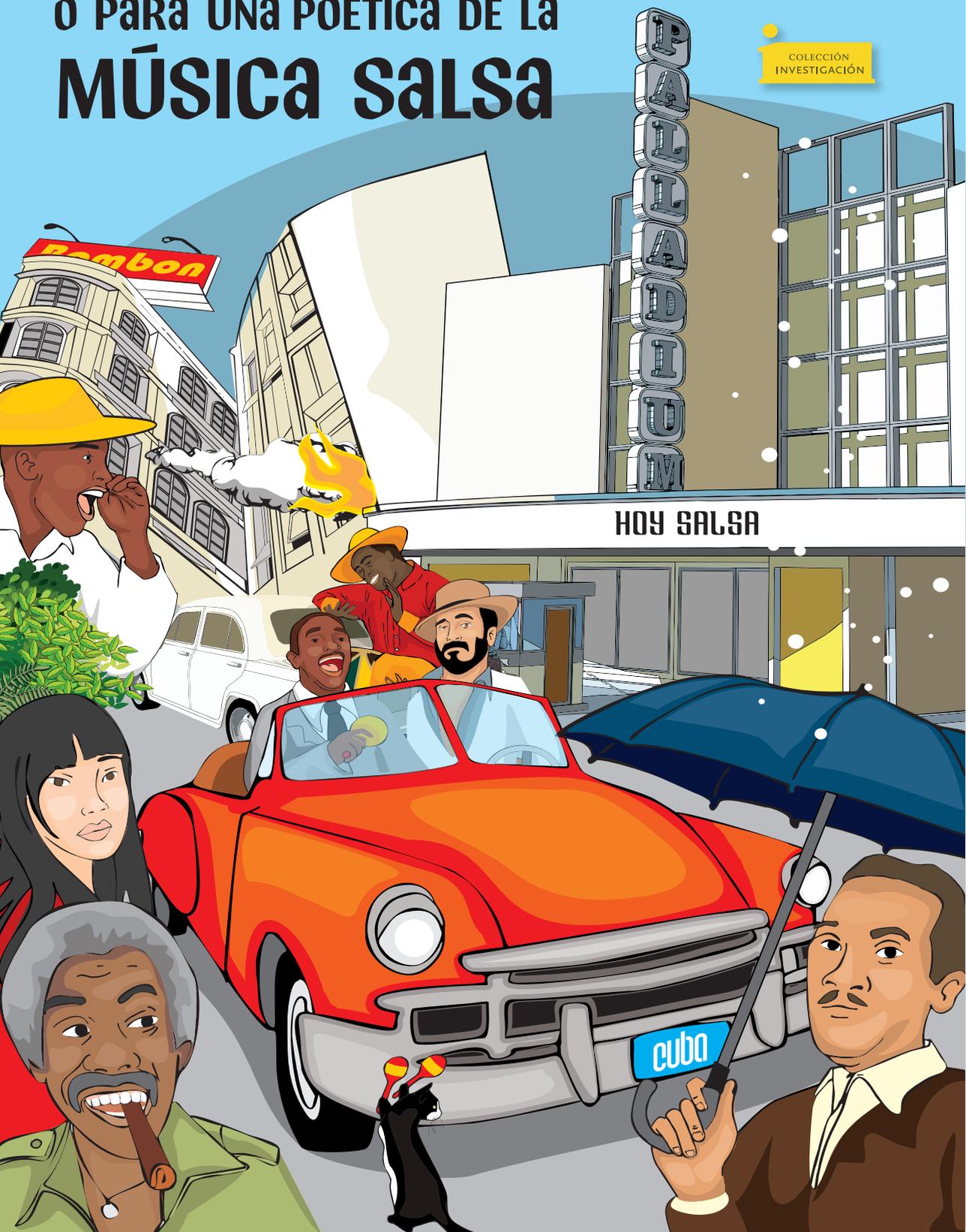


EL RITMO Y LA PALABRA O PARA UNA POÉTICA DE LA MÚSICA SALSA

WITTON BECERRA MAYORGA

COLECCIÓN
INVESTIGACIÓN



El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa

Witton Becerra Mayorga



Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

2022

El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa / Lyrics and rhythm: a study of salsa music poetics / Becerra Mayorga, Witton. Tunja: Editorial UPTC, 2022. 240 p.

ISBN (impreso) 978-958-660-686-8

ISBN (ePub) 978-958-660-687-5

Incluye referencias bibliográficas

1. Música salsa. 2. Música presalsa. 3. Poética. 4. Literatura. 5. Caribe hispánico. 6. Décima. 7. Jitanjáforas. 8. Cuba. 9. Puerto Rico.

(Dewey 780 - Música /21) (Thema AVC - Reseña y crítica musicales)



Primera Edición, 2022

50 ejemplares (impresos)

El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa
Lyrics and rhythm: a study of salsa music poetics

ISBN (impreso) 978-958-660-686-8

ISBN (ePub) 978-958-660-687-5

Colección de Investigación UPTC N.º 255

Proceso de arbitraje doble ciego

Recepción: noviembre de 2021

Aprobación: abril de 2022

© Witton Becerra Mayorga, 2022

© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2022

Editorial UPTC

Edificio Administrativo – Piso 4

La Colina, Bloque 7, Casa 5

Avenida Central del Norte 39-115, Tunja, Boyacá

comite.editorial@uptc.edu.co

www.uptc.edu.co



Rector, UPTC

Óscar Hernán Ramírez

Comité Editorial

Dr. Enrique Vera López

Dra. Zaida Zarely Ojeda Pérez

Dra. Yolima Bolívar Suárez

Dr. Carlos Mauricio Moreno Téllez

Mg. Pilar Jovanna Holguín Tovar

Dra. Nelsy Rocío González Gutiérrez

Dr. Manuel Humberto Restrepo Domínguez

Dr. Óscar Pulido Cortés

Mg. Edgar Nelson López López

Editor en Jefe:

Dra. Lida Esperanza Riscanevo Espitia

Coordinadora Editorial:

Mg. Andrea María Numpaque Acosta

Corrección de Estilo

Héctor Alfonso Gómez Sánchez

Diseño y diagramación

Andrés A. López Ramírez

andres.lopez@uptc.edu.co

Diseño Carátula

Mauricio Carreño Carreño

enmono@gmail.com

Libro financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión - Dirección de Investigaciones de la UPTC. Se permite la reproducción parcial o total, con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor. Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 de 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.

Citar este libro / Cite this book

Becerra Mayorga, W. (2022). *El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa*. Editorial UPTC.

oi: <https://doi.org/10.19053/9789586606868>

Resumen

La salsa se ha desarrollado ampliamente como estilo musical del Caribe hispánico. El propósito principal de este libro consiste en indagar la poética de las canciones de salsa y presalsa. Este término alude a la música de Cuba y Puerto Rico que precede y afecta el paradigma musical y literario de la salsa que se creó en Nueva York.

El principal problema que se resuelve acá es cómo la salsa y la presalsa toman sus formas poéticas de la literatura española del siglo XVII y de los sonidos residuales de las lenguas bantú que quedaron en los afrodescendientes del Caribe llamados jitanjáforas. Otro aporte que hace este trabajo, al estudio de estas músicas, es la categorización de las canciones como “canción salsa relato”, “canción salsa poema”, y “canción salsa jitanjáfora”.

La metodología empleada en esta investigación se basa en los estudios de canciones. Esta metodología es importante para el desarrollo de este trabajo ya que ayuda a estudiar la poética de la salsa y la presalsa en casos específicos. La investigación se completa con la teoría cultural para entender la salsa y la presalsa como productos de la cultura popular.

El estudio del concepto de cultura, cultura popular y música popular son fundamentales en la primera parte de este trabajo ya que son las bases teóricas que configuran la investigación. Esto contribuye al estudio de cómo el uso de la décima nace de la cultura popular y llega a la música puertorriqueña y cubana y de allí pasa a la ciudad de Nueva York. La revisión sobre la cultura popular y la música popular genera una aproximación al uso de las jitanjáforas en la poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos y permite la explicación de cómo se manifiesta también en la salsa y la presalsa.

Complementario a cómo surge la poética de la salsa y la presalsa, los estudios particulares de las canciones sirven para comprender la configuración poética de la salsa desde las canciones vistas desde el relato, el poema y las jitanjáforas.

El principal logro de este libro consiste en completar lo que se ha hecho sobre la música salsa que no ha tocado la parte literaria, algo que se había hecho parcialmente en algunos trabajos que estudian esta música y que, por tanto, es la principal contribución de este trabajo. Desde el estado de la cuestión se observa que lo que más se ha hecho, respecto al estudio de la salsa, está desde lo etnomusicológico, por eso este libro va más allá a través del estudio de las canciones como un estilo literario.

Palabras clave: Música salsa, música presalsa, poética, literatura, Caribe hispánico, décima, jitanjáforas, poema, relato, Cuba, Puerto Rico, Nueva York.

Abstract

Salsa has been widely developed as a musical style, as well as part of Spanish American culture, specifically from the Spanish Caribbean. The purpose of this book is to investigate the poetics of salsa music produced in New York City, and “presalsa” in particular, which is the name coined to the Cuban and Puerto Rican rhythms preceding and establishing the musical and poetic patterns of salsa music.

The main issue elucidated here is how salsa and presalsa music take their poetic forms from the “décima espinela”, a 17th century Spanish poetic style, coupled with sounds from Bantu languages called “jitanjáforas”. Also, the purpose of this book is to study salsa and presalsa lyrics within the categories of “canción salsa relato”, “canción salsa poema”, and “canción salsa jitanjáfora”.

The case study method is applied in this research to analyze the lyrics of salsa and presalsa music at three different levels – observation, interpretation and assertions. This methodology is a relevant aspect of the research in order to report specific lyrics which represent poetic patterns in these music styles. Complemented by cultural theory, each case study is described in depth with concepts that explain the development of this type of music in popular culture.

In the first part, the approach to culture, popular culture, and popular music are fundamental, as they are the theoretical concepts that form the basis of this research. This contributes to the study of how the use of the “décima” originated from popular culture and reaches Puerto Rican and Cuban music and from there passes on to New York City. Popular culture and popular music also generate an approach to the use of “jitanjáforas” in the poetry of Nicolás Guillén and Luis Palés Matos and leads to the explanation of how it is manifested in salsa and in presalsa music as well.

In addition to how the poetics of salsa and presalsa emerge, the case studies are used to understand the poetic configuration of salsa in the songs seen from the perspective of story, poem and jitanjáforas.

The main outcome achieved in this dissertation is the complementary approach to salsa music by means of poetics. According to the literature review presented in this research, the most important studies in the area of popular music and salsa are related to ethnomusicology. Consequently, this book goes beyond this and proposes salsa and presalsa lyrics as a literary style.

Key words: Salsa music, presalsa music, poetics, literature, Spanish Caribbean, décima, jitanjáforas, poem, story, Cuba, Puerto Rico, New York.

*Dedico este libro a Loancy y a Carlos,
mis dos hermanos mayores, quienes desde niño
me adentraron en el espíritu del baile y de la fiesta.*

Tabla de contenido

Introducción.....	13
Capítulo 1 El estudio de la salsa.....	25
1.1 De la presalsa a la salsa: antecedentes y conformación de un estilo musical.....	26
1.2 Antecedentes en el estudio sobre la música salsa.....	37
1.3 La definición cultural de la salsa y la presalsa.....	41
Capítulo 2 La poética de la presalsa cubana	55
2.1 Yo soy el punto cubano.....	56
2.2 “Guantanamera”: canción de Joseíto Fernández con los versos de José Martí.....	66
2.3 “A Nueva York” y la rumba	74
2.4 Improvisación en el changüí.....	85
Capítulo 3 La poética de la presalsa puertorriqueña.....	93
3.1 Las réplicas de la plena.....	94
3.2 La bomba y su poética.....	106
3.3 El seis y la décima.....	117
Capítulo 4 La poética de la salsa de Nueva York	127
4.1 Echar de menos a Puerto Rico o “Lejos de ti”	129
4.2 Un verano en Nueva York.....	139
4.3 El soneo en la Fania.....	149
Capítulo 5 La definición de la canción salsa.....	165
5.1 La canción salsa relato en “Pedro Navaja” y el imaginario de la crónica como relato.....	166
5.2 La canción salsa poema.....	175
5.3 “La canción salsa jitanjáfora”.....	182
Conclusiones.....	199
Trabajos citados.....	207
Apéndices.....	222

Lista de tablas

Tabla # 1. Comparación 1 entre “Guantanamera” y <i>Versos sencillos</i>	67
Tabla # 2. Comparación 2 entre Guantanamera y <i>Versos sencillos</i>	68
Tabla # 3. Migración de puertorriqueños a Estados Unidos de 1910 a 1960.....	145
Tabla # 4. Comparación entre “Hasta pena me da” de Compay Segundo y Henry Fiol.....	181
Tabla # 5. Traducción y transcripción fónica de “Diamoule Mawo” de Laba Sosseh y “Yamulemao” de Joe Arroyo.....	197

Lista de figuras

Figura # 1. Clave de son en posición 3-2.....	30
Figura # 2. Clave de son en posición 2-3.....	30
Figura # 3. Esquema de la décima.....	32
Figura # 4. Elementos musicales y literarios de la décima.....	65
Figura # 5. Estructura rítmica del guagancó (Rodríguez y Gómez García 57).....	79
Figura # 6. Estructura rítmica del yambú (Rodríguez y Gómez García 57).....	80
Figura # 7. Estructura rítmica de la columbia (Rodríguez y Gómez García 58).....	80
Figura # 8. Variaciones de la octavilla en la rumba (Pasmanick 265).....	84
Figura # 9. Foto de Nicolás Guillén escuchando la canción “Songoro Cosongo” de Héctor Lavoe basada en su poema “Si tú supiera...” (Sullivan).....	186

Lista de apéndices

Apéndice # 1.....	222
Apéndice # 2.....	224
Apéndice # 3.....	227
Apéndice # 4.....	228
Apéndice # 5.....	229

Apéndice # 6.....	229
Apéndice # 7.....	230
Apéndice # 8.....	232
Apéndice # 9.....	233
Apéndice # 10.....	233
Apéndice # 11.....	234
Apéndice # 12.....	235
Apéndice # 13.....	236
Apéndice # 14.....	236
Apéndice # 15.....	237

Introducción

La música salsa surgió en Nueva York en las décadas de 1960 y 1970, es el resultado de la combinación, síntesis y reelaboración de géneros de la música puertorriqueña y cubana surgidos desde finales del siglo XIX y hasta la década de 1950. Así, nació cuando la diáspora del Caribe hispano trasplantó la música a esta ciudad y la mezcló con otros ritmos como el jazz y el rock. La salsa no es un género musical específico porque combina diversos géneros y como tal no se puede encuadrar como una sola forma de hacer música. Como lo proponen el sociólogo Ángel Quintero Rivera y la etnomusicóloga Marisol Berríos-Miranda, la salsa no puede considerarse como un género sino como un estilo de hacer música. Un género es una forma musical con una estructura general y única que se compone con los mismos patrones y no tiene grandes variaciones, precisamente porque estas corresponderían a otro género (Quintero, *¡Salsa, sabor y control!* 88; Berríos-Miranda 24). Desde la influencia de la presalsa, que es como Quintero Rivera llama a los ritmos cubanos y puertorriqueños que antecedieron y conformaron la salsa, se combinan géneros y ritmos, de ahí que se acuda a llamar a este estilo musical como tal, dado que la palabra sugiere la mezcla de diversos ingredientes, así como la salsa, a nivel culinario, corresponde a la mezcla de varios elementos.

Dentro de los ritmos de la presalsa se incluyen el danzón, el son, el changüí, el punto, la rumba de Cuba y el seis, la bomba y la plena de Puerto Rico. Para clarificar, el término salsa hace referencia a la música que se originó en Nueva York, el término presalsa a los géneros que antecedieron el auge y consolidación de aquella. En este libro, por lo anteriormente señalado, estudio tanto la salsa como la presalsa. Para estudiar las fuentes poéticas de esta música, recurro al estudio diferencial de estos dos momentos de la música del Caribe hispano, concentrado en Cuba y Puerto Rico para la presalsa, y en Nueva York para la salsa.

Tanto la presalsa como la salsa tienen letra, que es una parte fundamental en estas músicas. Por eso, el interés de este estudio es indagar por el origen y la configuración poética de las canciones de la salsa ya que se observa que hay una tradición que la conforma, desde la influencia de los sonidos que quedaron de las lenguas del África occidental habladas por los afrodescendientes y de la poesía española, que se trasladó a la tradición oral, y que de allí pasó a la música.

Poética y literatura en este libro lo entiendo como sinónimos, por eso, al aludir a la poética de la salsa aludo al aspecto literario de la música. Esta conceptualización la adopto gracias a los planteamientos de Fernando Vallejo en su libro *Logoi: una gramática del lenguaje literario* (10-28). Para el escritor colombiano, desde el comienzo de la literatura, entendida como tal desde la Grecia Antigua, lo que marcó la diferencia entre la lengua hablada y escrita, que generó lo poético, fue la adopción de un lenguaje separado de la cotidianidad y que se construye estéticamente con las palabras en lo escrito, que provenían ya de una diferenciación hecha en lo oral, por eso, según él, las obras de Homero son un resultado y no un comienzo.

De esta manera, surge lo literario que es lo mismo que la poética que equivale a la elaboración estética del lenguaje mediante las palabras. Comenta Vallejo al respecto: “Todo discurso, todo poema, todo ensayo, toda novela, en cualquier lengua o momento de la historia, está compuesto de un idioma que sólo en parte coincide con la forma hablada. ¿En qué parte? En unas cuantas palabras y giros sintácticos. El resto es literatura” (10-11). Por eso, cuando tenemos la secuencia de palabras “Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar / con el tumbao que tienen los guapos al caminar...” tenemos el inicio de “Pedro Navaja” del panameño Rubén Blades que no corresponde al lenguaje cotidiano y por lo tanto es literatura. Cuando se escucha: “Por la calle encendida se escucha un tambor / por la calle encendida se escucha un tambor / y en meneos cachondos se cuaja / a Catalina la O con su tambor” se está ante una composición poética en la canción “Catalina la O” del puertorriqueño Johnny Ortiz que canta el también puertorriqueño Pete “El Conde” Rodríguez. Asimismo, cuando se

canta: “Yo soy el punto cubano / que en la manigua vivía / cuando el mambí se batía / con el machete en la mano” se observa una redondilla, composición métrica de la poesía española, en una canción de la cubana Celina González.

En síntesis, lo poético o literario constituye el objeto de interés del estudio de la salsa y la presalsa. Hay formas más elaboradas que otras, como todo hecho estético en el que los valores del arte varían, pero, en la composición de esta música, lo literario conforma un aspecto vital e importante. Sí, hay canciones con mejores recursos poéticos que otras, o en otras es más notorio la conciencia poética con la que se compone, pero el aspecto literario es vital, no solo porque la lengua usada para escribir las canciones no es la misma del habla, sino porque los recursos, las figuras, las estructuras y las técnicas evidencian que hay literatura en la salsa y la presalsa.

El estudio sobre la música salsa la inició Joseph Blum en 1978 (Berríos- Miranda 25). De esta manera, la salsa ingresa a la academia como objeto de estudio. Sin embargo, los estudios literarios han estado ligados a la musicología y la etnomusicología y el aspecto literario ha sido estudiado de manera aleadaña a lo musical. De todas maneras, en los estudios realizados sobre la salsa, hasta el momento, cuando estos abordan los elementos literarios, contribuyen a enfrentar el estudio de la salsa desde esta mirada, ampliarla es el fin de este estudio.

Así, Ángel Quintero Rivera aborda los soneos y las descargas como elementos esenciales de la salsa. La descarga es la improvisación de los instrumentos y el soneo es la improvisación de los cantantes. Aquí, encuentro un primer elemento de análisis que contribuye a mi estudio ya que los soneos provienen de la influencia del seis puertorriqueño y el punto cubano (311-363). En estos ritmos de la música cubana y puertorriqueña se usa la décima espinela como estilo formal de improvisación de los cantantes, si bien no llega pura a la salsa, sí conserva el formato, o partes, que es lo que estudia Quintero Rivera. Sin embargo, en la aproximación de él no hay una clara referencia a cómo evoluciona poéticamente la décima hasta llegar al seis puertorriqueño y de ahí pasar a la salsa.

Dentro de la bibliografía sobre la salsa, las investigaciones de Frances Aparicio, Ángel Quintero Rivera y Andrés Espinoza Agurto son las únicas que abordan los estudios literarios de la salsa, pero no lo hacen desde la constitución formal de la tradición que conforma las canciones; de ahí que este libro proponga hacerlo. Al no existir un estudio sobre el origen de las canciones de la salsa desde la estructura formal y estilística, en términos literarios, el estudio literario sobre la salsa y la presalsa pretende ser un aporte novedoso en el estudio de la relación música y literatura, en el estudio de la salsa, y en el estudio de la literatura desde la música y la cultura popular. En la bibliografía revisada, hay menciones a la décima y las jitanjáforas como recursos poéticos de donde surgen las letras de las canciones de la presalsa y la salsa, pero no hay un desarrollo de esta idea ni tampoco se muestra la forma en que la poesía hispánica se vuelca sobre la música popular. Por otro lado, tampoco se encuentra la explicación de por qué las jitanjáforas se transforman en sonidos con sentido en las letras de la salsa. Esta música en sí misma es controversial y son muchos los aspectos que generan discusión respecto al origen de esa música, por ejemplo, su denominación.

Existen varias versiones acerca de la denominación salsa, aplicada a la música, como las de la etnomusicóloga Lise Waxer, la también etnomusicóloga francesa Isabelle Leymarie (4); y, los etnomusicólogos estadounidenses Charlie Gerard y Marty Sheller (3) que proponen que el fenómeno internacional llamado salsa empezó a difundirse desde la canción de Ignacio Piñeiro “Échale salsita” (“Situating Salsa” 3). Lo que se conoce como salsa, es el resultado de la influencia de la tradicional música cubana enriquecida con el jazz en la ciudad de Nueva York, es lo que concluyen estos estudiosos de esta música.

En torno al origen del término salsa, acuñado a la música, el ensayista venezolano César Miguel Rondón controvierte la tesis de que la palabra salsa proviene de la canción de Piñeiro y señala que fue acuñada en Venezuela (33). El planteamiento de Rondón, bastante estudiado por los etnomusicólogos, respecto al uso de la palabra en 1966 en el disco *Llegó la Salsa* se contradice con el de Leymarie para quien, en 1940, hubo una referencia anterior de la

salsa en la orquesta de Cheo Marqueti que se llamó “Los salseros” y también en la misma época el Septeto Típico tituló un álbum *Salsa y sabor* (3-6). En conclusión, no es preciso en qué momento nació la palabra salsa acuñada a la música, pues varias son las hipótesis. La salsa se consolidó como una música importante del Caribe hispanico y la discusión sobre su origen destaca, precisamente, su importancia en el imaginario cultural de los países que la fundaron.

Por otra parte, el etnomusicólogo estadounidense Robin Moore señala que la salsa es la forma en que se denominó la música cubana comercializada en Estados Unidos (“Salsa and Socialism” 58). La investigadora canadiense Sheenagh Pietrobruno indica que lo que se llama salsa llegó a comienzos del siglo XX desde Cuba a los Estados Unidos y allí se formó como un ritmo de ascendencia cubana (31). Muchos músicos se opusieron a la denominación de música salsa y defendían que lo que se escuchaba era música cubana y que aquello llamado salsa no existía (Padura. *Los rostros de la salsa* 11-26). Sin embargo, el concepto de música salsa no puede restringirse a lo cubano. Paralelo al desarrollo, en Cuba, de ritmos como el punto, el son y la rumba, en Puerto Rico se desarrollaba el seis, la bomba y la plena. La música salsa no es cubana ni puertorriqueña, para cerrar esta discusión quiero señalar que la música salsa es el encuentro de los ritmos cubanos y puertorriqueños integrados en Nueva York a partir de las décadas de 1960 y 1970.

Ángel Quintero Rivera critica la visión cubano centrista de la salsa ya que se suele proponer que esta música es son cubano comercializado o que es música cubana interpretada en la ciudad de Nueva York. La salsa se desarrolla también gracias a la música de Puerto Rico que llega con los migrantes a Nueva York (15-16). Lise Waxer, también reivindica la participación puertorriqueña en la construcción de la salsa (“Situating Salsa” 4). En la definición de Waxer no solo se incluye el elemento puertorriqueño, también el encuentro de estos ritmos con otros no propiamente caribeños. Por lo anterior, la salsa integra todos los ritmos que se han llamado presalsa en diversas composiciones y de diversas maneras para producir una música que reúne, dialoga y forja un nuevo sonido.

La salsa se forma, musicalmente, a partir de la polirritmia y la síncopa propias de las músicas de África occidental en diálogo con otros ritmos que se cruzaron en el Caribe hispano y en Nueva York y, literariamente, de la poesía española y la tradición oral que evolucionan y llegan a formas como la obra de Rubén Blades; quien se destaca por la composición de la canción crónica mediante la cual narra situaciones de la vida cotidiana pero también de la historia y la política de América Latina (Quintero Rivera 182-189). Pero, en el transcurso de la evolución hasta las letras consolidadas de un autor como Blades, hay intermitencias que se dan desde finales del siglo XIX en la música cubana y puertorriqueña hasta la década anterior al nacimiento de la salsa en Nueva York, es decir 1950. Así, entre finales del siglo XIX y 1950 se da la evolución musical que termina en la salsa, pero esto implica también una evolución literaria y eso es lo que pretendo estudiar en este libro.

Los ritmos cubanos y puertorriqueños incorporaban, gracias a la tradición popular, una poesía también popular. Las partes cantadas de los ritmos del Caribe hispánico hacen parte fundamental de la música y lo heredó la salsa ya que no solo recoge la forma musical sino también la tradición literaria en la que se desarrollaron estas músicas. Por eso, el estudio de la poética de la salsa y la presalsa lo propongo en dos sentidos: uno consiste en rastrear cómo la tradición poética hispánica penetra la música popular y las letras de las canciones son una prolongación de esta tradición; también cómo los sonidos heredados de las lenguas de África occidental, de las que quedaron trazas en el español del Caribe, aparecen en las canciones. El otro sentido tiene que ver con mi propuesta de conceptualizar las canciones de la salsa atendiendo a lo que el repertorio de esta música fue consolidando en términos líricos y narrativos. Respecto a las letras de las canciones de la salsa Ángel Quintero Rivera señala dos tipos de formas “la canción arte y la canción popular” (*¡Salsa, sabor y control!* 342). Esta aproximación permite entender dos modelos básicos que me permiten acercarme a lo que denomino “la canción salsa relato” y “la canción salsa poema”.

Por otro lado, el concepto de salsa y conciencia, propuesto por el escritor cubano Leonardo Padura, inaugura, en términos ideológicos, la visión literaria

de la salsa como un artefacto estético compuesto de una visión de mundo (*Los rostros de la salsa* 11-26). Esta idea la toma el percusionista y etnomusicólogo chileno Andrés Espinoza Agurto para abordar la salsa consciente como concepto fundamental para analizar las canciones de la salsa, especialmente las obras del compositor puertorriqueño Catalito Curet Alonso y del compositor y cantante panameño Rubén Blades (130-161). Si bien el concepto de salsa consciente aporta a la mirada literaria de las canciones, desde el punto de vista ideológico, no apunta a la conformación literaria de esta música. Por lo tanto, es importante revisar la presencia no solo de elementos de contenido sino también formales que llevaron a que las tradiciones de la poesía hispánica perduraran en las canciones de la salsa.

La profesora de literatura y cultura, de origen puertorriqueño, Frances Aparicio sugiere que en las décimas y en las jitanjáforas aparecen los elementos claves para entender la poética de la salsa y lo presenta como un hallazgo dentro de la revisión de la evolución de la música puertorriqueña que llegó a la salsa (59-60). De ahí que sean dos de los elementos fundamentales de este estudio. La salsa integra de manera exitosa lo musical y lo poético en la composición de canciones que retoman las tradiciones musicales y literarias hispánicas y africanas en donde se asientan la décima y las jitanjáforas.

Sintetizando, este libro estudia la salsa desde el punto de vista literario cuyo análisis y conceptualización de las canciones presenta un territorio aún inexplorado. Las letras de la salsa son formas literarias porque se configuran con una poética que se da desde la tradición y la música popular, allí, las décimas y las jitanjáforas comprenden dos formas en las que las letras de la salsa se forman. Adicionalmente, el estudio de la salsa desde lo literario configura un espacio narrativo y poético en las canciones. De acá surgen las categorías de análisis que propongo para el presente estudio ya que la forma de las canciones de la salsa y la presalsa muestran formas de la décima espinela, de las jitanjáforas, del poema y del relato. Por todo lo anterior, la salsa es un gran ejemplo de la transculturación hispanoamericana y el estudio que acá propongo, focalizado en lo literario de esta música, contribuye a demostrarlo.

De ahí que el fin principal de este libro consiste en determinar dos componentes literarios de la música salsa; uno, las décimas y las jitanjáforas como formas estilísticas de la tradición literaria que llegan a la salsa; y, dos, la categorización de las canciones de la salsa de acuerdo con su composición como poema o relato.

Adicionalmente, como la salsa es un fenómeno amplio que implica un concepto particular de cultura, otro propósito, derivado de la visión literaria de la salsa, consiste en describir la manera en la que la salsa hace parte de la cultura y cómo esta música se inserta en la cultura popular del Caribe hispánico y en la cultura popular de los latinos de Nueva York. Para esto, haré una revisión de algunos conceptos de cultura que permiten hacer un rastreo teórico de lo que es la cultura y así poder entender la salsa como un movimiento de la cultura popular. Consecuente con esto, otro objetivo consiste en entenderla dentro de la emergencia de la música popular para precisar la manera en que las formas literarias hacen parte de lo popular en la música. En términos concretos, los objetivos principales de este libro son, en primer lugar, establecer y definir la poética de la música salsa y presalsa mediante el estudio de canciones en donde se muestre la manera en que se configura la parte literaria; por otro lado, demostrar la manera en que se manifiestan los elementos de la poesía española del siglo XVII y de los sonidos heredados de las lenguas del África occidental en las músicas que se forman a finales del siglo XIX en Cuba y Puerto Rico hasta 1950, y que conllevan la configuración poética a las canciones de la salsa de las décadas de 1960 y 1970 en Nueva York.

El problema general al que me enfrento en este libro es comprender e interpretar cómo se constituye la poética de la salsa y la presalsa y de qué manera se pueden establecer los elementos literarios principales de esta música. Si bien la salsa ha sido abordada desde diferentes disciplinas, su estudio literario no se ha consolidado y están aún por ser investigados aspectos como el origen de las canciones, la fuente de su poética y la categorización en la que se puede comprender las canciones desde su estética y composición. De estos temas surgen las preguntas particulares de este libro ¿Cuáles son

las fuentes literarias con las que se componen las canciones de la salsa? ¿Cómo se da la transferencia de la poesía culta española del siglo XVII y de los sonidos de las lenguas del África occidental a las canciones de la salsa? ¿Es posible realizar una clasificación literaria de las canciones de la salsa y de ser así cómo hacer esta clasificación? Consolidada la música salsa en Nueva York, los estilos musicales y literarios evolucionaron. Poéticamente, la salsa emprende un camino en el que se forma un vasto corpus de canciones; de acá se contextualiza otra pregunta de este libro ¿Cómo se pueden categorizar las canciones de la salsa desde su poética para poder entenderla también desde el punto de vista literario?

Señalados los problemas principales de este estudio, es importante explicitar mis planteamientos al respecto. La hipótesis principal que quiero proponer es que la salsa recoge de la tradición poética española e hispanoamericana la décima y las jitanjáforas que ya había incorporado la presalsa. Derivada de la anterior, quiero proponer otra hipótesis: la salsa como música popular contribuye a conservar la tradición poética española e hispanoamericana mediante el uso de las décimas y las jitanjáforas. La presalsa, especialmente en la rumba, el punto y el seis, había conservado la décima como modelo de la composición literaria, conserva, también, esta tradición y la lleva a un nivel internacional más allá de la cultura popular hispana y la traslada a la cultura popular mundial, para convertirla en una muestra del mundo hispánico del Caribe a nivel cultural.

De la misma manera, quiero plantear que la salsa como síntesis de la tradición musical y literaria del Caribe hispánico ejecuta obras a la manera del poema y del relato. La salsa constituye la diversidad estilística musical que también integra diversidad de formas literarias, dentro de las cuales se puede rastrear la tradicional forma del poema y del relato.

Finalmente, quiero proponer que la salsa es más que una música popular y que gracias a su madurez literaria, es un producto cultural complejo con una evolución destacada en cuanto a los recursos estilísticos del lenguaje que ha

evolucionado desde la tradición cubana y puertorriqueña hasta convertirse en un fenómeno internacional.

Para atender a todas las consideraciones antes señaladas, la estructura de este libro está dividida por países, Cuba y Puerto Rico para la presalsa, y la ciudad de Nueva York para la salsa, de cada uno de estos lugares escojo las canciones. Cada uno lo divido en una observación a la canción, la interpretación de esta y la manera como se entiende en términos literarios. El primer capítulo se titula “El estudio de la presalsa”; en este hago una revisión de los conceptos de cultura, cultura popular y música popular, con el fin de contextualizar el estudio de la música salsa. También, ubico la salsa, como objeto de estudio, desde el punto de vista literario. Posteriormente, procedo a estudiar las canciones que divido por países; así, el segundo capítulo se titula “La poética de la presalsa cubana” donde estudio dos canciones de punto cubano, una de rumba y una de changüí. El tercer capítulo se titula “La poética de la presalsa puertorriqueña”, donde estudio una canción de plena, una de bomba y una de seis, que son los principales ritmos de presalsa en la música puertorriqueña que contribuyeron a conformar la salsa. Hasta el capítulo 2 y 3 estudio canciones de la presalsa. Mientras que en el capítulo 4 y 5 estudio canciones de la salsa en Nueva York y la extensión de esta ciudad a otros artistas de diferentes nacionalidades que llegaron a esta ciudad para producir salsa. En el capítulo 4, titulado “La poética de la salsa de Nueva York”, estudio tres canciones que corresponden al auge de la salsa en Nueva York y enfatizo en la contribución de la tradición literaria y de la poesía popular que llegó a esta música y muestro esta como el resultado de un proceso complejo de evolución literaria. En el capítulo 5 estudio la canción salsa relato, la canción salsa poema y la canción salsa jitanjáfora.

Para finalizar esta introducción, quiero agradecer a todos los que intervinieron en este libro ya que es una ampliación y síntesis de mi tesis de doctorado. En primer lugar, quisiera agradecer a la salsa, la música que desde niño me ha enseñado el verdadero sentido de la familia y de la amistad, pero también que me ha dado lecciones para asumir críticamente mi destino como ciudadano

de un país caribeño, inserto en unas realidades históricas que la misma salsa me ha explicado. A esta música debo largas jornadas de fraternidad, de alegría y también de dolores, a ella debo mi afición por el baile que cuando lo ejecuto me hace creer que yo no soy yo sin el otro que baila conmigo.

Quiero agradecer a mi esposa con quien nos unió “la salsa” de la vida y que en aquellas noches de fiesta en La Torralba o en Sabor Antillano nos aprendimos a amar: “gracias, Liceth, por tu presencia que me hace bailar la vida a tu lado”. A mi hija Gabriela que llegó a alumbrar la vida y las ideas en medio de la reescritura de este libro.

Un especial agradecimiento siempre estará guardado para mi amigo Elkin Sierra quien me animó, me acompañó y me aconsejó, primero para viajar a Canadá y luego me acompañó en el difícil camino de la acomodación a la vida allá. También a mi amigo Javier Sepúlveda por su ayuda inquebrantable en momentos difíciles y a Dagoberto Cáceres por sus conversaciones y revisiones a este libro.

A la Universidad de Holguín en Cuba, muy especialmente allí a Luis Ernesto Millán quien se ha comportado a lo largo de estos años como mi hermano apoyándome en todos los asuntos de mis estancias en Cuba y a Yudith Rojas por su ayuda en mis asuntos en Holguín y por la ruta del “Chan Chan”. A Vilma Páez coordinadora de la Cátedra de Estudios Canadienses por hacer posible mi estancia allá. A Aracelys Tamayo, musicóloga con gran pasión, a quien debo muchos aportes para entender la evolución de la música del Caribe. Al poeta Ronel González decimista irrevocable, por su aporte al enriquecimiento sobre la décima en este libro. A la Casa Iberoamericana de la Décima y la Oficina de Relaciones Internacionales de Las Tunas por recibirme y así poder conocer la conservación de la décima como patrimonio de Cuba. A Bárbara Leyva por su compañía en mis búsquedas bibliográficas en Cuba. A la familia Sintés que me acogió como uno más de su familia en mi estancia en Cuba. Al Centro de Estudios de Cultura e Identidad de la Universidad de Holguín por apoyar las presentaciones de mi libro en Cuba. A Mezcla Caribeña, en Santiago

de Cuba, por ayudarme a entender el verdadero valor de la música cubana. A Myabe Ngom, por ayudarme a traducir al inglés y entender la canción de Laba Sosseh, que por fin aclara lo que Joe Arroyo llevó a una de las canciones más populares de la salsa.

A Victoria Wolff quien desde mi llegada a Western creyó en mí y con su apoyo este trabajo se suma a tantos otros en los que ella me orientó para poder terminar mi doctorado de manera exitosa. A Rafael Montano que, además de ser mi profesor en el programa de doctorado en Estudios Hispánicos, me ayudó antes de llegar a Canadá, me animó a insistir en este programa y, posterior a la graduación, ha estado ahí para ayudarme. A Constanza Burucúa, mi segunda lectora, quien me orientó en el desarrollo del primer capítulo. A Marjorie Ratcliffe quien en el momento de crisis acerca de mi investigación doctoral me aconsejó sabiamente. A Ana García por su apoyo durante mi trabajo como T.A. y por acompañarme en momentos decisivos y apoyar mis visitas a Cuba. A todos los profesores, amigos y estudiantes del Departamento de Lenguas Modernas de Western University con quienes compartí durante mis estudios doctorales.

Quiero agradecer a Weldon Library, porque además de contar con mucho material útil para mi investigación, cuando no estaba acá lo pude adquirir mediante el préstamo interbibliotecario en Canadá o Estados Unidos. Asimismo, al mundo digital en el que vivo, porque gracias a YouTube y Spotify no tuve que recurrir a celosos coleccionistas para acceder a importantes canciones que configuran el corpus de estudio de este libro.

Quiero también agradecer a la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia por brindarme la Comisión de Estudios que me permitió alejarme durante cuatro años de mi trabajo en Colombia.

Finalmente, a mi familia que siempre me acompaña en la distancia y a quienes debo la irremediable tarea de seguir existiendo.

Capítulo 1

“En el Caribe antes del verbo fue el tambor,
el ritmo y el movimiento.”
Ángel Quintero Rivera

El estudio de la salsa

El epígrafe de Ángel Quintero Rivera muestra una de las aproximaciones conceptuales más destacadas de la música del Caribe, allí se ubica el estudio de la música salsa. Antes de surgir esta música en Nueva York, en las décadas de 1960 y 1970, en el Caribe hispanico ya se había formado la tradición que le dio la base y la configuración musical al ritmo que, posteriormente, evolucionó y se designó como salsa. Los aspectos fundamentales de esta música, como lo señala Quintero Rivera, son el ritmo y el movimiento. Sin embargo, en la música del Caribe que antecede a la salsa, que aquí llamaré presalsa, no solo se dio el ritmo y el baile, existió también una tradición verbal que configuró y completó la música; esta tradición es el objeto de estudio de este libro.

1.1 De la presalsa a la salsa: antecedentes y conformación de un estilo musical

Si bien el ritmo y el baile son fundamentales en las músicas de todo el Caribe, para el caso del hispanico, la parte verbal es también fundamental, allí se configura la poética de esta música. Lo verbal en la música de esta región constituye la parte literaria. Las letras que se producen con la música tienen una forma estética literaria que invita a analizar su formación poética. La poética de la salsa se entiende como la forma literaria en la que se componen las canciones en dos sentidos: por un lado, el tipo de escritura, la métrica de los versos, la rima y el origen de estas formas literarias; por otro, la conformación lírica o narrativa, esto último genera canciones como relatos o poemas. La salsa es un baile, es una música, pero también es literatura, se vale de la expresión verbal literaria para ejecutar la canción, que es fundamental en esta música, además, de los géneros que la antecedieron y de los que se forma como un estilo musical popular. Pero para entender los elementos que conforman la poética de la salsa, es importante hacer un recorrido primero por su definición, su origen y su influencia en la cultura popular.

La aplicación de la palabra salsa a la música proviene semánticamente de lo que se combina con diferentes elementos. Salsa es la mezcla de ritmos de la música puertorriqueña, cubana, el jazz y el rock cuando surgió en Nueva York y, posteriormente, con otros ritmos de países del Caribe hispanico. La música de Cuba y Puerto Rico en Nueva York se afecta por los instrumentos de metal del jazz y por los cambios de ritmo presentes en el rock que se cruzan en el mismo territorio. Respecto al origen de la salsa, señala Lise Waxer: “Salsa developed in the Latino barrios of New York city during the 1960s and ’70s. Based largely on Cuban forms of the 1930s, ’40s and ’50s, salsa also incorporated Puerto Rican elements and influences from North American jazz and rock” (“Situating Salsa” 4). La salsa se asocia a la vida de los hispanos en Nueva York donde varios migrantes de diferentes nacionalidades del Caribe se encuentran y de dicho encuentro surge la música. El encuentro se da en cuanto a las tradiciones musicales que traen los migrantes y de esa fusión nace la salsa. El

origen semántico de la salsa también aplica para la mezcla y combinación de todos los migrantes que, hablando un mismo idioma, fusionan las músicas de sus países de origen.

Respecto a la génesis de la palabra, para aludir a esta música, hay un amplio debate. Lise Waxer sostiene que el origen de la palabra salsa proviene de la canción de Ignacio Piñero de 1933: “Échale salsita” (“Situating Salsa” 4). En el mismo sentido, otros musicólogos como Isabelle Leymarie (4), Charlie Gerard y Marty Sheller (3) señalan que la canción de Piñero es el origen de la palabra salsa y que aplica a este estilo musical. Charlie Gerard y Marty Sheller coinciden con este planteamiento y lo proponen en los siguientes términos:

Salsa was not the name of a Dance rhythm or of a musical genre before this time. It had been used in a musical context before however. Songwriter Ignacio Piñero (1889-1969) wrote a song entitled “Échale salsita” in the 1920s. In addition, the term was used by dancers to urge the musicians to add more indigenous spice to the music, in reference to the spicy sauces used in Latin cooking. (3)

La palabra salsa, por su origen culinario¹, mantuvo una amplia connotación en la semántica de los migrantes hispanos en Nueva York. Los migrantes llevaban la música y la comida de su tierra natal, entre otras expresiones que se arraigaron en su ser. La salsa como música es un ejemplo de esta mixtura cultural. Sin embargo, el auge de esta música adquiere posteriormente una visión comercial y mercantilista. Así lo señala el musicólogo Robin Moore para quien la salsa es una variación de la música cubana que se empezó a comercializar en Nueva York desde 1960 (“Salsa and Socialism” 58). El mismo autor reconoce que el término dentro de Cuba no tuvo reconocimiento temprano, sino que, recién, en la década de 1980, empieza a tener resonancia en la isla gracias al surgimiento de un ritmo llamado timba, que sonaba muy parecido a la música que hacían los migrantes hispanos desde 1960 en Nueva York. De esta manera,

¹ Salsa en el *Diccionario de Lengua Española* es definido en su primera acepción como: “Composición o mezcla de varias sustancias comestibles desleídas, que se hace para aderezar o condimentar la comida”.

lo que se hizo en Nueva York, según Moore, fue una amplia comercialización de la música cubana a la que se denominó, de manera imprecisa, como salsa, por correlación con el sentido culinario del término. Esta industria tuvo un gran auge gracias a lo que Ángel Quintero Rivera denomina “reproducción mecánica de la música” (*Salsa, sabor y control* 74-75). Sheenagh Pietrobruno indica que lo que se llama salsa llegó a comienzos del siglo XX desde Cuba a los Estados Unidos y allí se fue formando como un ritmo de ascendencia cubana (31). El escritor cubano Leonardo Padura en la entrevista que hizo a Mario Bauzá, uno de los músicos cubanos que migró a Nueva York e hizo parte del surgimiento del jazz latino, indica que el músico y otros, entre ellos Tito Puente, se resistían a la denominación salsa porque para ellos era música cubana lo que se hacía y no merecía ese apelativo tan impreciso (*Los rostros de la salsa* 40). El término salsa, así, sin ningún apelativo más, tardó en ser aceptado para denominar la música que integraba diversos ritmos del Caribe hispánico. Lo anterior deja ver la visión “cubanocentrista” de la historia de la salsa, como la llama Ángel Quintero Rivera, que presume que la salsa proviene exclusivamente de la música cubana, especialmente del son (*Salsa, sabor y control* 15-16). Si bien la música cubana es un importante punto de partida en la formación de este estilo musical, la música puertorriqueña tiene una evolución semejante y aporta elementos fundamentales al desarrollo de la salsa, como la formación del estilo poético de las canciones, la improvisación en la música y en el canto y la presencia de la síncopa desde los tambores de la bomba y la plena.

Desde otra orilla, César Miguel Rondón, en uno de los libros más citados por quienes hasta el momento han investigado la salsa, señala que el término fue utilizado por primera vez en Venezuela por la orquesta “Federico y su combo” quienes publicaron un álbum en 1966 titulado “Llegó la salsa” (33). De la misma manera, señala el escritor venezolano, que en Caracas el “disc-jockey Phidias Danilo Escalona” había popularizado el término salsa en un programa de radio llamado: “La hora del sabor, la salsa y el bembé”. Lo anterior, lo que demuestra es que el término, de una manera u otra, ya se había extendido a

otros lugares donde se escuchaba la música hispano caribeña producida en Nueva York.

La salsa como estilo musical, al mezclar los ritmos de la presalsa, no se define como un género musical, más bien, corresponde a lo que Marisol Berríos-Miranda denomina “un estilo de interpretación” (24). Al respecto, también expresa Ángel Quintero Rivera que la salsa no es un género musical, sino que “es una manera de hacer música, no es una forma musical, o ritmo particular, o género específico, tiene una apertura dialogante, si se entiende por esto la capacidad de ser afectada y enriquecida por otras formas” (*¡Salsa, sabor y control!* 88). La apertura dialogante es lo que llama la atención de Lise Waxer cuando habla de la extensión de la salsa hacia Tokyo y Dakar (“Situating Salsa” 3). La musicóloga canadiense se refiere a la vinculación de otros ritmos de otras culturas con la salsa. En el caso citado trata de la Orquesta de la Luz de Japón y del auge de la salsa en Senegal, en la década de 1990. La apertura de la salsa permite que se vinculen diversos ritmos como la mezcla que hace la orquesta Salsa Celtica entre música irlandesa y escocesa con la salsa. La idea de apertura y de diálogo también la reivindica Shushei Hosokawa para quien la salsa logra un proceso de globalización y destaca en ese proceso la mencionada orquesta japonesa (509-534). Si bien, la combinación de diversos sonidos provenientes de diversas culturas no es propio solo de la salsa, sí es importante destacar que este ritmo musical ha explotado la posibilidad de vincular elementos sonoros y culturales provenientes de diferentes lugares; por ejemplo, ha recurrido a la música y a su difusión popular para denunciar la esclavitud como sucede en las canciones de Joe Arroyo o de Ismael Rivera.

En términos musicológicos, la clave es la que sostiene el principio fundador de la salsa ya que permite organizar una nueva manera de expresión musical con unas connotaciones particulares, fundadas en la polirritmia y la síncopa. Bajo la clave, se organiza la intervención de los demás instrumentos y las entradas de las voces cuando se trata de canciones. La forma dirigida de la clave 3-2 o el reverso 2-3, determina la guía por la que se crea esta música. Aunque la clave es un instrumento de percusión, al definir la salsa es importante mostrar que

la ejecución de la clave ayuda a ordenar la puesta en forma de la música como se observa en las figuras 1 y 2.

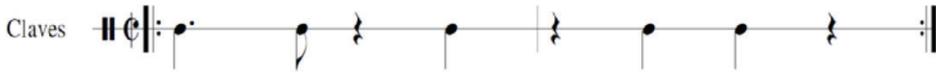


Figura # 1. Clave de *son* en posición 3-2.



Figura # 2. Clave de *son* en posición 2-3 (Espinoza Agurto 40).

Con esto, se habla básicamente que lo que funda estos ritmos son los cambios arbitrarios del tiempo de la obra musical. La clave integra los ritmos de Cuba y Puerto Rico que fundan la salsa. Mediante la síncopa se incorporan, de manera diversa, los ritmos que llevaban los migrantes de estos países a Nueva York.

Para el estudio de la salsa hay que tener en cuenta dos periodos principales: las décadas de 1930 a 1950 y las de 1960 y 1970. El primer periodo corresponde a los años anteriores cuando se desarrolló el son, el changüí, el danzón, la rumba, el punto, la bomba, la plena y el seis y, el segundo, al surgimiento de este estilo musical en Nueva York. Ángel Quintero Rivera llama salsa a lo que surge en las décadas de 1960 y 1970 y presalsa al periodo anterior (*Salsa, sabor y control* 171). En este libro estudio las dos épocas, es decir, la presalsa y la salsa. Las músicas cubanas y puertorriqueñas que fundaron la salsa, que se integran para formar un sonido heterogéneo, lograron convertirse en músicas muy importantes en los países insulares del Caribe hispánico².

Ahora bien, haciendo tránsito a lo literario en la salsa y la presalsa, luego de haber definido los principales planteamientos en torno a esta música, quiero proponer las cinco categorías de análisis que posteriormente explicaré: la décima espinela, las jitanjáforas, la canción salsa relato, la canción salsa poema

y la canción salsa jitanjáfora. Estas categorías son las que establecen la poética de la salsa, o para plantearlo, en otros términos, la definición literaria de la salsa y la presalsa. La jitanjáfora como categoría se diferencia de la canción salsa jitanjáfora. La primera es la aparición de los sonidos de las lenguas bantús de África Occidental que quedaron como meros sonidos en la cultura popular y de ahí pasaron a la música presalsa, la segunda, es una forma de composición de la canción en la salsa.

Con excepción del danzón, los ritmos cubanos y puertorriqueños tenían letra incorporada a la pieza musical. La expresión verbal de los ritmos del Caribe hispánico hace parte fundamental de la música y lo heredó la salsa, ya que no solo recoge la forma musical sino, también, la tradición literaria. Por esto, la relación entre la salsa y la literatura evidencia la tradición poética hispánica que penetra en la música popular y las letras de las canciones como una prolongación de esta tradición. La décima, primera categoría de análisis, presente en las canciones del Caribe hispánico se conformó en la presalsa, que luego afecta las letras de la salsa y las improvisaciones en los soneos, que corresponde a la improvisación de los cantantes, especialmente en los conciertos. La décima espinela se ha denominado a la composición compuesta por diez versos con la estructura de la rima “abbaaccddc”. De la misma manera, los versos de ocho sílabas son los más frecuentes en esta tradición y llegan a la salsa por influencia también de las redondillas que son versos octosílabos en cuarteta donde rima el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero.

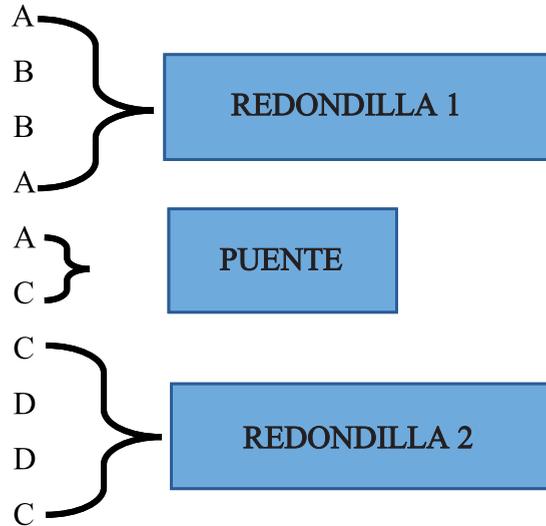


Figura # 3. Esquema de la décima (Fuente propia)

El desarrollo de la décima en las letras de las canciones aparece, principalmente, en el changüí, el punto, la rumba y el seis. En el son, la bomba y la plena surgen otras maneras de componer, pero en su mayoría están afectadas por el verso octosílabo. Luego, tanto la décima como el verso octosílabo se representaban en la tradición oral y en la música popular cubana y puertorriqueña. Al hablar de la influencia de la décima en la salsa, se habla de la permanencia de uno de los modos de transculturación más relevantes de la cultura hispanoamericana, ya que se vuelve la forma más importante de la música vocal que evoluciona hasta la salsa y que proviene de la poesía del Siglo de Oro español. Al respecto afirma Trapero:

Aparte de los antecedentes que de la décima puedan buscarse en la poesía primitiva española, es de sobra conocido que su creador fue el poeta rondeño Vicente Espinel, quien la utilizó reiteradamente en sus *Diversas Rimas*, publicadas en 1591. Pero la fama de su creador y de la propia estrofa se debe en gran medida al elogio inmediato que de ellos –del autor y de la estrofa– hizo Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, dándole el nombre de “espínela”:

Pues de Espinel es justo que se llame
y que su nombre eternamente aclamen. (48-49)

Trapero desconoce el debate en torno a los orígenes de la décima. Antes que la usara Espinel había sido usada por Juan de Mal Lara en 1571, en *Mística pasionaria*. Desconoce también, el experto investigador canario, que poetas del siglo XVI como el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Juan de la Encina, Gómez Manrique, Torres Naharro, habían usado la décima antes (Hernández Menéndez y González López 5). La décima es una forma poética muy debatible, sin embargo, el hecho que Lope de Vega hubiera concedido la originalidad de las décimas a Espinel es lo que ha hecho famoso este pasaje de la historia de la poesía hispanoamericana. Las *Diversas rimas* de Vicente Espinel, con privilegio del rey y tasa de 1591 y aprobación por Alonso de Ercilla de 1587, como dan cuenta los preliminares de la obra, son una mezcla de diversos estilos desde el soneto, la canción, la égloga, las redondillas y, por supuesto, las décimas (3-29). Desde las primeras redondillas se nota en la obra cierta experimentación, ya que era la continuación de la variedad de estilos que se incluyen allí.

Como complemento a las décimas en las canciones de salsa y presalsa se dan las jitanjáforas, segunda categoría de análisis, que fueron una forma poética que afectó la música, pero también la poesía del Caribe hispánico. En la primera mitad de la década de 1950, la jitanjáfora, en la poesía hispanoamericana, influenció cambios en las formas poéticas y fue un ejemplo de una estética más abierta, separada de la rigurosidad ortodoxa de la métrica y estilística española, heredadas de la colonia. Luis Palés Matos, en Puerto Rico, y Nicolás Guillén, en Cuba, renuevan la poesía hispanoamericana incluyendo algo que ya llevaba muchos años, desde el siglo XIX, en la música del Caribe. Al incluir los sonidos que quedaron como rezagos de las lenguas del África occidental, especialmente de las lenguas bantú, que hablaban los afrodescendientes del Caribe, y juntarlos con el español, explotaron otra posibilidad poética y le dieron voz a los sonidos que antes reclamaban ser cantados. Los sonidos, muchas veces intraducibles, entraban al uso poético por influencia de la tradición oral y la música, no perduraban como un sistema, sino como una mera traza fónica que cumplía una función musical en el poema. A estas construcciones las llamó Alfonso Reyes jitanjáforas. Al respecto señala el Diccionario de la Real Academia de la lengua:

...*jitanjáfora*, última palabra del tercer verso de un poema repleto de voces sin significado, pero de gran sonoridad, que compuso en 1929 el poeta cubano M. Brull³ y de la que se valió el humanista mexicano A. Reyes, 1889-1959, para designar este tipo de enunciados... Texto carente de sentido cuyo valor estético se basa en la sonoridad y en el poder evocador de las palabras, reales o inventadas, que lo componen. (Real Academia de la Lengua Española)

El término puede entenderse como *jitanjáforas* “puras o candorosas” y *jitanjáforas* “impuras o maliciosas”. Las primeras no tienen un significado real en un sistema lingüístico, ya que son aliteraciones arbitrarias con una función fónica exclusivamente; por otro lado, las segundas, están hechas de combinaciones de palabras existentes en una lengua, pero que se mezclan sin ningún sentido, también tienen el uso de la función fónica como aliteración (Vitier 321). El poema de donde Reyes toma el concepto de “*jitanjáfora*” está compuesto de impuras o maliciosas (Ribera Ruiz de Vergara 203). Guillén y Palés Matos contribuyen a la evolución de la poesía hispanoamericana que estaba apegada, por un lado, a las formas del pasado; y, por otra, al modernismo imperante que se proponía como la forma última de la poesía hispanoamericana. Insertando las *jitanjáforas* en la poesía hispanoamericana generaron una variación de las formas tradicionales y lograron dialogar con lo establecido para abrir la poesía en español del Caribe a otras posibilidades. Al respecto señala Nancy Morejón, refiriéndose a la obra de Nicolás Guillén, *Motivos de son* (1930), pero que también aplicaría a *Tuntún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos:

3 Este es el poema:
Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alifera
alveola jitanjáfora
liris salumba salífera

Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
zumbra ulalindre calandra. (Brull 32)

Más que el hallazgo o la selección de un lenguaje, de un habla popular, *Motivos de son* supone el aniquilamiento de toda una parafernalia verbal del modernismo y sus secuelas. Todo ello con vistas a superar enteramente aquello que la expresión modernista había consumado, y agotado, y que las intencionadas vanguardistas habían esbozado sin lograrlo. (10)

El aporte de *Motivos de son* así como el de *Tuntún de pasa y grifería* consiste en proponer un estilo complementario a lo establecido en la poesía en lengua española. Los dos poetas del Caribe no riñen con la lengua instaurada en la que se habla y se escribe, la complementan con el elemento africano que ya estaba insertado en la vida cotidiana, en la música y en la historia de Hispanoamérica. Guillén y Palés Matos hacen un cambio en la manera de escribir ya que involucran los sonidos rezagados de las lenguas bantú africanas, que se hablaron en América pero que no se conservaron, solo quedaba usar los sonidos que rezagados en la tradición oral e insertarlos en la poesía.

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 transculturación⁴ 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, porque el espíritu “letrado” desechaba formas no canónicas y mucho más si venían de la cultura popular. El aporte, aunque tardío si se compara con la música, que hacen Guillén y Palés Matos, genera una variación en la poesía hispanoamericana superando las tradiciones colonial y modernista.

La tercera categoría de análisis, en este estudio, que acompaña a las décimas y las jitanjáforas, es la definición de relato y poema. Para explicar la cuestión, quiero recurrir a la afirmación que hace Boris Eichenbaum:

La relación entre la narración literaria y el relato oral adquiere importancia fundamental. La prosa literaria ha utilizado extensamente las posibilidades de

4 Este concepto lo defino en la siguiente sección de este capítulo.

la tradición escrita y ha creado formas, impensables fuera del marco de esta tradición. La poesía está siempre más o menos destinada a ser hablada; puede vivir fuera del manuscrito, del libro, mientras que la mayor parte de las formas de los géneros prosaicos se encuentran completamente aislados del habla y tienen un estilo propio del lenguaje escrito. (párr. 3)

Como se observa, se ha asociado tradicionalmente la prosa, en la que se incluye el relato a la escritura, y la poesía a lo oral. Esta diferencia ha aplicado perfectamente para lo que canónicamente se ha llamado cuento y poema. La conversión que propongo consiste en entender que, por vía de la oralidad, la expresión verbal de las tradiciones hispanocaribeñas llegan a la música y se pueden encontrar canciones que contienen los elementos del tradicional poema y, otras, con elementos del tradicional relato.

La música popular cantada es el resultado de la tradición oral que funda formas que evolucionan y constituyen los diferentes ritmos musicales, en este caso, los ritmos que contribuyen a la conformación de la presalsa y la salsa. Respecto a la oralidad, señala Walter Ong que: “The impression grew that, apart from the oration (governed by written rhetorical rules), oral art forms were essentially unskillful and not worth serious study” (10). Esta referencia permite repensar los ritmos del Caribe para ser estudiados desde lo literario en relación con la música popular que se enriquece desde la tradición oral. La relación de la oralidad y la literatura permite entender la evolución de ritmos como la plena, el punto cubano y el seis puertorriqueño como antecedentes de la salsa de Nueva York, a la cual le transfiere, gracias a la migración masiva de puertorriqueños, el espíritu de la improvisación y los estribillos que conformaron las letras de la salsa. Recursos que se enmarcan en los conceptos de relato y poema, pero que se explican gracias a la oralidad. Los ritmos del Caribe reúnen un vasto repertorio de variaciones poéticas que cuentan la vida cotidiana, por eso, la salsa se convierte en una cronista de las diversas situaciones de la vida en Nueva York, la ciudad a donde mayoritariamente migraron los puertorriqueños. Estas crónicas cantadas corresponden a historias de la vida cotidiana que se transmiten de la misma manera como se han transmitido otras tradiciones literarias, por la vía de la oralidad. La relación salsa y literatura comprende la

revisión de la tradición oral en la que se forman los versos en octosílabos y décimas que afectaron la presalsa y la salsa conformando partes completas de canciones, estribillos e improvisaciones.

1.2 Antecedentes en el estudio sobre la música salsa

El estudio sobre la salsa se inició con el artículo “Problems of Salsa Research” de Joseph Blum, publicado en 1978 (Berríos-Miranda 25). Apunta Blum: “Upon discovery the inadequacy of the existing literature concerning ‘Salsa’, I attempted to find out why such an immensely popular ‘ethnic’ music had been so thoroughly ignored by ethnomusicologists” (citado en. Berríos-Miranda 137). Desde la publicación de este artículo, los trabajos que más se han destacado en el estudio sobre la salsa han sido los etnomusicológicos. Al ser el énfasis lo etnomusicológico, los elementos literarios de la salsa y la presalsa no han sido tenidos en cuenta de manera sustantiva. Si se observa la revisión señalada antes, los que definen la salsa, la estudian y han proporcionado los principales planteamientos han sido etnomusicólogos. Esto se debe al auge de la etnomusicología en los Estados Unidos, dado la participación de diversas comunidades en la construcción de la cultura estadounidense, su diversidad y por ende la manifestación de esta diversidad en la música generó un espectro amplio de investigación. La etnomusicología según la definición de Jeff Todd Titon se entiende como “the study of people making music” (177). La salsa llamó la atención de los etnomusicólogos estadounidenses porque los hispanos eran y son una comunidad representativa en este país y su música se difundió, así como se ha difundido su cultura en general. La música que hacía la gente hispana, en 1960 y 1970, era la salsa.

Mi interés por el aspecto literario de la salsa surge por la necesidad de entender cómo esta representa la construcción de la música popular de habitantes hispanocaribeños en los Estados Unidos y cómo esta música transmite rasgos específicos de un grupo de ciudadanos nuevos que se incorporaron a la ciudad de Nueva York. La presencia de la salsa allí, despertó el interés de los músicos locales y de los etnomusicólogos, principalmente, con ellos se puede entender

el rastreo de una música proveniente del Caribe hispánico que se desarrolla en el seno de una de las urbes más importantes del mundo.

Dentro de los postulados de los etnomusicólogos y académicos que estudian la salsa es importante destacar el trabajo *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures* de Frances Aparicio. En este, la autora analiza el cuento de Ana Lydia Vega “Letra para salsa y tres soneos por encargo” en el que, mediante un diagnóstico de la vida cotidiana, el cuento desarticula la supuesta superioridad del hombre sobre la mujer en el momento del coqueteo. Tanto el cuento como el análisis que hace Aparicio se da como confrontación a las canciones de la música popular puertorriqueña en la que se expresaba una visión de la mujer sometida al hombre. En el mismo sentido, estudia el cuento “Cuando las mujeres aman a los hombres” de la escritora Rosario Ferré, ya que está basado en una canción de plena puertorriqueña con el mismo nombre que alude a lo femenino como lo malo y lo pecaminoso (Aparicio 45-61). Canciones como “Mamita llegó el obispo” o “Cortaron a Helena”, como lo indica la autora, son ejemplos de la tradición oral literaria que irradió también a la salsa. El libro de Aparicio, además de la crítica que hace a la expresión de la dominación masculina mediante las canciones que se había implantado en la música popular puertorriqueña, es importante para los intereses de este libro porque desde el estudio de la tradición puertorriqueña de la danza, la bomba y la plena que desembocan en la salsa, señala que, en las canciones de la música puertorriqueña, la décima y las jitanjáforas son elementos constitutivos de la tradición que luego viaja a Nueva York. Aparicio estudia lo ideológico, pero también lo formal, que alude a la manera en que se componen las canciones. De ahí he extraído la importancia de la décima y las jitanjáforas para el estudio de la salsa y la presalsa.

En el mismo sentido, Ángel Quintero Rivera aborda los soneos y las descargas como elementos esenciales de la salsa. Los soneos provienen de la influencia del seis puertorriqueño y el punto cubano (311-363). Complementando lo que estudia Aparicio, Quintero Rivera señala que la décima afecta la improvisación de los cantantes. Este autor llama “El palo pueblo”, a las tradiciones campesinas

que generaron las letras de la salsa y menciona el son, especialmente el “Son de la loma” que en sus formas iniciales transforma, en los sonidos de instrumentos de cuerda, los ritmos africanos y de allí se componen letras de canciones que hacen popular un estilo musical que desemboca en la salsa (87-104). Completando la definición sobre la música del Caribe hispano, Quintero Rivera llama “Maestra vida” a la expresión de la música que recoge la tradición cubana y puertorriqueña. Literariamente, existe una manera de expresión también genuina y madura que expresa una visión crítica del mundo que le sociólogo puertorriqueño señala en la obra de Rubén Blades; quien, según indica, se destaca por la composición de la canción crónica mediante la cual narra situaciones de la vida cotidiana, pero también de la historia y la política de América Latina (Quintero Rivera 182-189). Con Blades la salsa alcanza, en términos literarios, un estado superior en el que adquiere una estética propia en términos musicales y literarios, que no solo es popular, sino que afecta la visión de mundo que transmite su música y que genera una ideología a partir de la música. El estado superior de la salsa, que según Quintero Rivera se llama “La maestra vida”, alude al título del álbum de Rubén Blades de 1980.

Desde otro punto de vista, dentro de la misma reflexión de la salsa como un producto cultural pulido y elaborado a través de varias generaciones, Leonardo Padura denomina “salsa con conciencia” a la consolidación de la salsa en términos literarios (*Los rostros de la salsa* 11-26). Andrés Espinoza Agurto, siguiendo el concepto de “salsa con conciencia”, desde un estudio etnomusicológico, analiza las obras de Catalino Curet Alonso y Rubén Blades (130-161). Señala que estos dos compositores son el culmen de la “salsa consciente” en el que la letra de la canción tiene un nivel literario superior y, a la vez, representa estéticamente una visión ideológica de la cultura del Caribe hispano. La música, en este sentido, representa el pensamiento crítico y la reflexión social sobre América Latina. Se pasa de una música de divertimento a la salsa como un artefacto que construye pensamiento y crítica social e ideológica. La salsa consciente es, para Espinoza Agurto, una clase de música que trasciende y deja de ser un fenómeno meramente étnico, es decir, de los hispanos de Nueva York, y se convierte en un fenómeno en el que se incluyen

otros elementos de otras culturas y otros grupos sociales (75-76). De ahí, la importancia que tienen las canciones compuestas por Catalino Curet y Rubén Blades. El estudio que hace de las canciones se basa en un análisis exegético de las letras y el correspondiente análisis de la composición musical.

Los trabajos de Frances Aparicio, Ángel Quintero Rivera y Andrés Espinoza Agurto son los únicos que tocan elementos importantes para pensar la salsa en términos literarios; sin embargo, ninguno de ellos amplía ni estudia el origen de esa estructura poética que forma las letras de las canciones. El trabajo de Aparicio queda restringido a una reivindicación del rol femenino en la salsa, el de Quintero Rivera a la definición de la salsa como un fenómeno de integración del Caribe y el de Espinoza Agurto como aproximación desde lo étnico a las clases sociales en las letras de las canciones de la salsa. Al no existir un referente puntual que amplíe y estudie el origen de las canciones de la salsa desde la estructura formal y estilística, en términos literarios, este estudio propone entender cómo las letras de las canciones de la salsa fueron madurando desde modelos poéticos establecidos, desde la tradición literaria hispánica hasta piezas importantes de la música creadas en su propio estilo de verbalización literaria.

Si bien, en la bibliografía revisada hay menciones a la décima y las jitanjáforas como recursos poéticos de las que surgen las letras de las canciones de la presalsa y la salsa, no hay un desarrollo de esta idea ni tampoco se muestra la forma en que la poesía hispánica se vuelca sobre la música popular. Por otro lado, tampoco se encuentra la explicación de por qué las jitanjáforas se transforman en sonidos con sentido en las letras de la salsa. El estudio de la décima como recurso poético de la música del Caribe hispánico sí tiene un estudio amplio, especialmente en cuanto a su presencia en el punto y la rumba en Cuba (Pasmanick 252-277; Rodríguez y Gómez García 40-79). Pero este mismo estudio aplicado a la salsa aún no se ha hecho.

El estudio de las letras de la salsa, desde el punto de vista ideológico, etnomusicólogo y sociológico es importante, pero se ha desconocido el origen

de la tradición literaria que soporta la evolución y la consolidación de la verbalización literaria de la música. En las formas poéticas de la salsa, que equivale a su definición literaria⁵, los elementos formales que dan cuenta de la conformación las canciones van de la mano de la significación que construyen. Al hacer un análisis de la evolución de las letras de las canciones de la salsa, estas, luego, significan de un modo estético.

1.3 La definición cultural de la salsa y la presalsa

La música es el sonido humanamente organizado que puede ser reproducido de diferentes maneras y en diferentes públicos. La conformación de la música depende de las formas en que el ser humano evalúa el sonido y lo comparte con sus congéneres. Al producir música esta puede ser escuchada por muchas comunidades o puede ser demasiado local, restringiéndose como complemento de la vida diaria (Shuker 2-5). La música popular, por lo tanto, no se restringe a los fenómenos de consumo masivo, también se aplica a expresiones locales que en su localidad son universales porque hacen parte del sonido organizado, así nació la salsa y así se fue integrando a la vida de las comunidades donde se creaba.

La salsa es un gran ejemplo de transculturación, concepto acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz. Según el autor, quien estudia esta noción en el contexto de las Américas, esta hace referencia a un proceso por el que se producen ciertos tipos de cruces culturales, o yuxtaposiciones, entre elementos aportados por distintos agentes culturales (*Contrapunteo cubano* 254-255). La transculturación es una forma de trascendencia del contacto de formas culturales diversas y que se ejecuta de acuerdo con las circunstancias históricas en las que se mezclan. El estudio que acá propongo, focalizado en la expresión verbal puesta en las canciones y observadas como el elemento literario de esta música, contribuye a enriquecer el concepto de transculturación porque la salsa sintetiza la tradición española y la tradición del África occidental desde

5 Este concepto lo defino en la siguiente sección de este capítulo.

la música y, también, desde la tradición poética. La salsa es un fenómeno amplio que implica un concepto particular de cultura, de allí la importancia de describir la manera en la que la salsa hace parte de la cultura y cómo esta música se inserta en la cultura popular del Caribe hispánico y de los hispanos en Nueva York. Para esto, haré ahora una revisión de algunos conceptos de cultura que permitan hacer un rastreo teórico de lo que es la cultura y así poder entender la salsa como una manifestación de la cultura popular. De igual manera, es importante definir qué es la cultura popular y así entender por qué la salsa es un fenómeno de la cultura popular del Caribe hispánico.

La salsa recoge de la tradición poética española e hispanoamericana los elementos formales y estilísticos que contribuyen a su madurez musical. La salsa, también, como música popular, contribuye a conservar la tradición poética española e hispanoamericana mediante el uso de esas expresiones verbales transmitidas por la oralidad, a través de las décimas y las jitanjáforas. La presalsa, especialmente en la rumba, el punto y el seis, había conservado la décima como modelo de composición literaria. La salsa conserva esta tradición y la lleva a un nivel internacional, más allá de la cultura popular, para convertirla en una muestra cultural del mundo hispánico. La salsa es un producto cultural complejo con una madurez en cuanto a los recursos estilísticos del lenguaje, que ha evolucionado desde la tradición cubana y puertorriqueña, principalmente, asimismo, hereda las formas poéticas de composición que se desenvuelven en las letras de las canciones.

La salsa es una manifestación cultural y social que afecta las formas festivas del Caribe hispánico y su influencia en la ciudad de Nueva York, antes de la década de 1960, surge espontáneamente de las costumbres de las culturas del Caribe que la fundan; además, contiene una visión del arte musical y literario hispano-caribeño. Las letras de las canciones y los soneos, derivados de las formas de la poesía del Siglo de Oro, permiten entender que la tradición presente en la salsa está compuesta por un movimiento espontáneo que surge de la cotidianidad de la vida de los músicos, pero también de una forma de concepción y de entender el arte musical y literario propio de cada músico.

La salsa hace una propuesta estética musical y literaria, pero entendida como expresión de la vida práctica, genera, a la vez, la difusión de formas populares de concebir el mundo, la vida y el ser humano desde la visión común de cualquier aficionado. La forma compositiva y poética de la salsa nace de la cultura de lo popular y la barriada. Los ritmos fundacionales de la salsa, cuando emergieron en Cuba y Puerto Rico, se establecieron como formas cotidianas de participación comunitaria. Ritmos como el punto cubano y el seis puertorriqueño surgieron de prácticas cotidianas de los campesinos; jíbaros y guajiros, que ya eran una población mestiza que habitaba la ruralidad; y ritmos como la bomba, la rumba y la plena surgieron como prácticas cotidianas de afrodescendientes y habitantes urbanos a finales del siglo XIX, en Cuba y Puerto Rico (Quintero, *¡Salsa, sabor y control!* 164). Estas mismas prácticas se mezclaron y sintetizaron en la música que se consolidó en Nueva York en las décadas de 1960 y 1970. Los migrantes puertorriqueños y cubanos en esta ciudad estadounidense hicieron música como forma cotidiana de vivir, pero también como un ejercicio profesional que consolida, posteriormente, una de las músicas más populares del mundo hispanico. La salsa es una expresión cultural que nace como práctica de las comunidades de donde se origina, es un proceso que se consolida por la identidad que experimentan sus aficionados, es decir, las letras de esta música los afectan, y el contexto es el de ellos, lo entienden, de ahí la importancia de que sea cantada con letras que el común de los hispanoparlantes comparta.

La pretensión de este libro es teorizar la forma literaria de esta música, para eso es importante recurrir a las explicaciones que nos da la teoría cultural y así entender el fenómeno de la salsa que surge de la cultura popular. El concepto de cultura popular se opone al de alta cultura, de ahí deviene una complejidad que Raymond Williams presenta de la siguiente manera: “First, the received categories of broad cultural description – ‘aristocratic’ and ‘folk,’ ‘minority’ and ‘popular,’ ‘educated’ and ‘uneducated’ – have to be related, as social products, to social transformations which have outdistanced them, or of which they were always a misrepresentation” (225). El binarismo de lo culto y lo popular, en el caso de la salsa, genera una diferencia frecuente que socialmente se explica

mediante la generación de estereotipos. Cuando surgió la salsa en Nueva York y de allí va al Caribe hispanico, se da una confrontación entre el rock y la salsa, Ángel Quintero Rivera la denomina la disputa entre cocolos y rockeros (*Salsa, sabor y control* 149). Para los hispanos radicados en Nueva York existía, para la época, la disputa entre la salsa y el rock, el asunto es que ambos ritmos nacieron como músicas populares, pero la segunda llevaba el sello de marca estadounidense, la salsa era de origen foráneo. Frances Aparicio define al cocolo como: “young black men who attend salsa concerts and who drive old Toyotas with the driver’s seat lowered and the loud speakers blaring salsa” (69). Esta misma disputa la cuenta Marco Katz respecto a los hermanos Lebrón en Nueva York, ya que José al principio quería tocar rock y no salsa (Ulloa, “Marco Katz: Los hermanos Lebrón”). Como en todos los movimientos de la música popular hay diversas audiencias que incluyen en su vida diaria la música. Tanto el rock como la salsa tienen la oposición de las clases altas, las cuales consideran que la cultura se alejaba de lo popular. La salsa se desarrolla como una manifestación social popular que involucra al ciudadano del común (Aparicio 70, Quintero 135). Respecto a la visión popular de la salsa comenta César Miguel Rondón:

La salsa nace en los barrios latinos de Nueva York. Ahí los jóvenes, que viven de la cultura popular internacional, oyendo música de rock, recibiendo todos los valores que difunde la publicidad americana, moviéndose con desespero entre la autenticidad y el desarraigo, comenzaron a utilizar la salsa como la única manifestación capaz de decantar sus vivencias cotidianas. El barrio, incrustado en el centro de la capital cultural de la época, funciona como un mundo cerrado, un mundo que se reviste de claves y modos propios que de alguna manera son enfrentados a toda la avalancha que viene del mundo exterior. Los latinos de Nueva York vienen del Caribe, básicamente de Puerto Rico, aunque ya en los años 60 empezó a acentuarse la migración de dominicanos, panameños, colombianos y cubanos. Todos ellos forman una sola comunidad, una comunidad hermanada por una raíz cultural que es común e idéntica en todos estos pueblos. La música que produce el barrio latino de Nueva York, por lo tanto, es una música netamente caribeña, y el son, que desde las primeras décadas del siglo ya había logrado identificar y caracterizar a toda la región, es su principal forma expresiva. (30)

Este estudio sobre la salsa y su relación con lo literario se enmarca en la crítica de Rodolfo Kusch a la filosofía de la cultura occidentalizada. Para el filósofo y etnógrafo argentino existe un miedo a pensar lo nuestro, ya que siempre las categorías del análisis de la cultura corresponden a las impuestas por otras tradiciones que, al ser foráneas, no logran explicar de manera coherente las condiciones culturales propias. Desde esta visión de Kusch, se tiene que hacer una reevaluación sobre el concepto de cultura y cultura popular (9-10). Él propone que la reflexión sobre el concepto de cultura y cultura popular pasa previamente por una reflexión ontológica y epistemológica. Señala Kusch: “La situación del pensar culto y del pensar popular parecieran simétricamente invertidas. Si en el pensar culto predomina lo técnico, en el popular éste pasa a segundo plano y en cambio predomina lo semántico. En suma, si en los sectores populares se dice *algo*, en el sector culto se dice *cómo*” (9). La cultura no es una mera técnica, es una producción de algo concreto y vivido que emerge como manifestación vital del ser humano, la cultura popular es la experiencia del “algo” que emerge de la experiencia humana, no del “cómo”. El artesano, el músico campesino o del barrio popular, el ebanista y carpintero, y el poeta oral no necesitan corrientes ni teorías para desarrollar su expresión cultural. De otro lado, lo culto se define como culto porque se categoriza de acuerdo con principios intelectuales que explican el cómo de la obra de arte y de la cultura. La cultura vista desde ese punto de vista se especializa y, en el marco de la academia, adopta conceptos específicos para definirla. Lo popular no parte de categorizaciones, el proceso de las categorizaciones es posterior cuando lo popular se estudia.

La cultura popular privilegia lo semántico sobre lo técnico y la música salsa, como una expresión popular, no se construye a partir de las técnicas musicales ni literarias, contrariamente, las formas de interpretación surgen de la práctica común, si hay técnicas estas surgen de la vida práctica. La disputa entre lo técnico y lo semántico, como lo entiende Kusch, se observa en el estudio de la salsa que hace Ángel Quintero Rivera. Para él, la salsa es una práctica que nace de la realidad vivida en el Caribe, de la vida de los habitantes de Puerto Rico y Cuba en sus circunstancias cotidianas (*¡Salsa, sabor y control!* 99). El

modo de vida del Caribe se asocia a la práctica nómada de los herederos de las tradiciones africanas y españolas que han encarnado el no-lugar como su posición en el mundo, ya que, al ser hijos de africanos occidentales, expoliados de su tierra de manera violenta, o salir a buscar desde España un lugar en la colonia, no quedaba más que redefinirse en otros lugares donde se pueda buscar otra alternativa (94). La salsa, entendida como práctica cotidiana de los cubanos y puertorriqueños en Nueva York, es una realidad manifiesta y encarnada en el barrio, donde los hispanos se encuentran para intentar redefinirse a sí mismos.

El Caribe insular hispánico es el centro de la configuración de la música que acá se estudia. Ese Caribe tiene particularidades que provienen del resultado de la conformación histórica y cultural. La pregunta es cuál es el Caribe que genera todo este movimiento musical y cultural que se expande con formas diversas y supersincréticas, como las llama Antonio Benítez Rojo (58), es decir, una cultura conformada en medio del mar, con habitantes de origen español, con descendientes de esclavos africanos trasplantados en su mayoría del África occidental, con músicas diversas que se cruzan, con el español como la lengua de la comunicación, pero también de la literatura. Lo supersincrético tiene, entonces, que ver con todos esos elementos que se aportan de diversas culturas que ya habían sido a la vez afectadas por otras.

El sistema de plantación, como lo señalan Benitez Rojo y Quintero Rivera, es el que permite todo el andamiaje de la caribeñidad (*La isla que se repite* 60; *¡Salsa, sabor y control!* 20). Lo anterior, lleva a plantear, por otra parte, que la colonización como hecho determinante que modificó el proceso histórico, social, antropológico, político, económico y cultural de las Antillas es diferente de acuerdo con el colonizador. No es lo mismo el proceso colonial emprendido por ingleses, por ejemplo, en Jamaica o Trinidad, que el realizado por franceses en Martinica o Guadalupe, o el de los holandeses en Surinam, y, por supuesto, el de los españoles en Cuba, Puerto Rico y La Española. Desde este punto de vista, no existe un solo Caribe, existen varios Caribes, con sus propias características derivadas de la divergencia de las maneras de colonizar

de cada uno de los países europeos. La lengua es, en este sentido un elemento visible, pero detrás de este alumbran otros componentes igual de complejos y particulares. A esto habría que añadirle la influencia interna en las regiones caribeñas continentales.

Las ciudades de cada país de las Antillas dependieron del modelo del colonizador y el proceso socioeconómico que se desarrolló allí para su subsistencia. San Juan, por ejemplo, es una ciudad construida como puerto de mercancías y de esclavos donde se fueron asentando familias criollas que empezaron a generar ciudades en torno a este modelo de vida (Benítez Rojo 56). Las ciudades de los ingleses en el Caribe, por el contrario, eran ciudades en torno a la plantación y esto afectaba su dinámica, su arquitectura y, en sí, su modo de ser y vivir. Como señala Benítez Rojo, San Juan y la Habana ya habían pasado por un proceso prolongado de criollización y de asimilación de procesos diferentes a la plantación. Esto permitió que lo africano esté involucrado culturalmente antes de que se aplicara la plantación en Cuba y Puerto Rico, porque los esclavos no eran destinados a los oficios de plantación, porque no existía sino oficios de siervos y otros que no correspondían con el sistema económico de la plantación. Esto permite que lo africano y lo español entren en una relación de complementariedad y no de eliminación de lo africano o de completa subordinación a lo europeo, como fue el caso de las islas francesas e inglesas, en las que la estructura de la plantación era anterior a las de dominio español. Según Benítez Rojo, la plantación llegó tardíamente a finales del siglo XVIII a las islas de dominio español, mientras que en las de dominio inglés, holandés y francés se había implantado desde el siglo XVII (50-60). Desde esta perspectiva, la configuración cultural del Caribe hispánico, en el que nace la presalsa, está afectada por una hibridación temprana de lo africano y lo español que es lo que permite la combinación musical que luego se va a ver reflejada en la salsa.

La presalsa emerge de la cultura popular, asociada en sus inicios al folclor. Se observa en el desarrollo de los ritmos de la música cubana y puertorriqueña de las décadas de 1930 a 1950 que a partir del folclor y de la tradición

oral, se va perfeccionando la interpretación, la composición musical y la verbalización expresada en las canciones. De esta manera, Nestor García Canclini señala esta particularidad: “El folclor, que surgió en Europa y en América como reacción frente a la ceguera aristocrática hacia lo popular y como réplica a la primera industrialización de la cultura, es casi siempre un intento melancólico por sustraer lo popular a la reorganización masiva” (198-199). La modernidad, y su lógica del mercado, acerca lo culto y lo popular más de lo que parece ya que las dos perspectivas de la cultura se encuentran en los intereses de la comercialización dentro del marco de la producción para el progreso y el desarrollo. Sin embargo, recalca Canclini, la modernidad transforma el protagonismo de lo culto y lo popular desde su perspectiva tradicional para insertarlo dentro del mercado simbólico (18). La visión de la cultura como modo de producción ubica lo culto y lo popular en un mismo lugar. La modernidad entendida como progreso y desarrollo en el sentido eurocéntrico, como la presenta Canclini, define la cultura en función de su mercantilización. Esto explica cómo la música salsa se difundió también gracias a su mercantilización, es decir, si bien la salsa se origina trasladando ritmos de la música cubana y puertorriqueña y luego integrándolos de diversas maneras en Nueva York, para expresar una forma cultural, el surgimiento de un mercado para esta música permitió su popularidad. La salsa, desde este punto de vista, es un fenómeno comercial originado en Nueva York, en el que la Fania y otras disqueras como Allegro, se beneficiaron del auge de la música cubana y puertorriqueña, y su difusión equivalió a la venta de grandes cantidades de discos y boletas de conciertos. Por eso, la palabra salsa se puede entender como un aglomerado comercial que evitó el uso específico de la denominación de los diversos géneros que componían, para la época, el repertorio de géneros de la música antillana que se ha llamado presalsa. La simplificación permitió el uso comercial, en el que Fania Records se sirvió para crecer como negocio.

La salsa como, música popular logra su propagación gracias a la mercantilización y a la difusión por radio. Alejandro Ulloa señala que, en 1970 se da el auge publicitario de la música salsa (*La salsa en Cali* 32). El período

anterior estaba marcado por el auge de los ritmos latinos y la influencia del jazz latino. En aquella época, el negocio de los músicos no era aún grabar sino presentarse en grandes escenarios (Rondón 19-34). Las presentaciones de los artistas estaban medidas en la cantidad y calidad del público que acudía a sus conciertos. Contrario a esto, el periodo mercantil de la salsa va a medir el éxito de los músicos salseros por discos vendidos. El concierto se convierte en algo accesorio y añadido a la grabación del disco. La salsa, como un movimiento comercial surgido en la década de 1970, separa el concierto de la grabación y, a partir de allí, surgen dos conceptos comerciales diferentes en la salsa. La mercantilización permitió que la difusión de la salsa fuera popular en el Caribe continental, en países como Colombia, Venezuela y Panamá que fueron los que recibieron el primer impacto comercial de esta música en el decenio de 1970 y, por esto, son los focos posteriores del desarrollo de esta música. Al respecto indica Lise Waxer:

I some cases, salsa's history as a countercultural expression made it an ideal voice for people living in similar contexts, such as Panama, Venezuela, or Colombia. In these countries, salsa emerged as an expression of an urban, working class, black and mixed-race culture in several cities whose histories were similar to that of Cuba and Puerto Rico. (15)

La salsa, si bien, proviene de tradiciones culturales premodernas hispánicas y africanas, además de su mixtura, la modernidad es el contexto que marca su mercantilización. Dentro de la lógica moderna de la mercantilización, la cultura no fue ajena a caer en esta etiqueta. Así, para analizar la salsa dentro de la cultura popular, en el escenario de la modernidad, en la misma línea de los planteamientos de García Canclini, Jesús Martín-Barbero propone la discusión de lo moderno y el auge de la cultura en el cruce con lo posmoderno a lo que García Canclini ha denominado hibridez (70). La salsa y la presalsa son el resultado de la hibridez que no solo se da porque se mezclan varias culturas, también porque alterna diferentes momentos históricos. La música, desde su estructura fundamental es premoderna, la mercantilización de la música salsa iniciada por La Fania y continuada por otras disqueras, responde a la lógica moderna de la producción, es decir, la salsa en sí misma, como

artefacto híbrido, reúne varios aspectos de diferentes momentos de la cultura. Para ilustrar eso señala Barbero:

El mundo atraviesa hoy una bien peculiar situación cultural: una creciente conciencia de valor de la *diferencia*, del *pluralismo* y la *diversidad* en el plano de las civilizaciones y las culturas étnicas, de las culturas locales y de género; se enfrenta a un poderoso movimiento de *uniformación de los imaginarios cotidianos* en las modas del vestir y los gustos musicales, en los modelos de cuerpo y las expectativas de éxito social, en las narrativas con mayor público, en el cine y la televisión y el videojuego, etc. Esa tensión produce creatividad social en la medida en que las lógicas del mercado no aplasten en los ciudadanos la capacidad de diferencia entre lo valioso culturalmente y lo exitoso comercialmente. (17-18)

La visión que presentan estos dos pensadores de la cultura popular se enfoca en la modernidad y la posmodernidad vista desde América Latina, y cómo estos dos modos de expresión cultural y de pensamiento se desarrollan de manera simultánea. La hibridez, vista por García Canclini, no solo alude a la relación de diversos elementos étnicos e históricos que se encuentran, se fusionan y se interrelacionan, alude también al resultado cultural de América Latina; en donde al lado de un fenómeno moderno ocurre un fenómeno premoderno y posmoderno a la vez. Esta característica es la marca principal de la cultura popular de América Latina y esto contribuye a explicar la salsa y la presalsa, no solo porque la recogen patrones de diversos tiempos históricos, sino porque puestos en la música aparecen expresiones premodernas, modernas y posmodernas. La hibridez de la cultura, materializada en la salsa, además de ser una de sus características fundamentales, es lo que le permite su auge, porque los patrones rítmicos de la música africana se renuevan y actualizan en ella. La manera de modernizarse en su difusión comercial, que; por otro lado, coloca en el mensaje literario un ser posmoderno escindido de los relatos esenciales y tratando de resolver problemas cotidianos como el amor, la sobrevivencia en medio de la desigualdad económica y la vida personal con sus fracasos. Por esta razón, la salsa se construye como música popular, porque allí hablan las voces de la gente. En las canciones de los salseros, los ciudadanos hispanos en Estados Unidos recrean sus propios relatos.

La salsa, como música popular, se define, por ende, en los parámetros de la cultura popular. Al respecto señala Roy Shuker que estudiar la música popular es estudiar la cultura popular (1). Aunque esto parezca evidente, es importante anotar que la referencia a la música popular alude a las prácticas musicales surgidas de la cultura popular, en las que la música hace parte de la vida diaria y del estilo de vida como complemento existencial. Por eso, la música popular no se separa de la cultura donde se gesta y se entiende de manera paralela a la cultura popular. En este sentido, la música popular como una de las formas principales de la cultura popular tiene dos focos, uno es el de la producción y otro el de la recepción. Así, la producción de la salsa se asocia a las prácticas culturales comunes de un grupo social que refleja una visión colectiva, de ahí, que su recepción constituya una conexión con las prácticas culturales con las que se relaciona. Para hablar de la salsa como música popular hay dos posiciones; una tiene que ver con su característica como música popular después del auge masivo de los medios de comunicación y la difusión masiva de la música, gracias a la comercialización gestada en Nueva York. La otra tiene que ver con la música que se desarrolla como práctica cultural y que conecta con la visión de mundo de grupos sociales determinados y que no implica necesariamente la difusión masiva, allí se ubican, por ejemplo, los coleccionistas de música salsa, para quienes, más allá de los grupos famosos existen otras posibilidades no solo mercantiles. Al respecto señala Shuker:

‘Popular’ is a contested term. For some it simply means appealing to the people, whereas for others it means something much more grounded in or ‘of’ the people. The former usage generally refers to commercially produced forms of popular culture, while the latter is reserved for forms of ‘folk’ popular culture, associated with local community-based production and individual craftspeople. In relation to popular music, for example, this is the distinction often made between folk music, especially when acoustically based, and the chart-oriented products of the record companies. As we shall see, however, such a clear-cut distinction has become increasingly untenable. (3)

Si bien existe una relación recíproca entre la música popular y su consumo masivo, esta relación no es generalizada porque puede existir música popular sin ser un fenómeno cultural masivo. Tampoco se puede considerar, al contrario

de lo que piensa Shuker, que la música popular que no es fenómeno masivo es folclor, por lo menos ese no es el caso de las músicas populares del Caribe hispánico. La idea de Shuker se puede confrontar con los planteamientos de John Blacking, para quien al hablar de lo popular solo se incluye lo universal que se comercializa y no lo particular del folclor que no se comercializa (4). La popularidad de la música salsa fue favorecida, posteriormente, por las letras de las canciones que conectaban con las necesidades sociales que reclamaban algunos ciudadanos hispanoamericanos y que se hacían populares también en las emisoras radiales. Al respecto señala Pietrobruno:

Through the migration experience and mass media, Latinos throughout urban Latin America became increasingly conscious of one another and identified with the shared hardships, discontents, and pleasures conveyed through salsa. Salsa became both international and transnational, bringing together people of diverse backgrounds as it cuts across national barriers in Latin America and the Caribbean. This combined international and transnational flavor was also apparent in New York, where Latino musicians and composers from a variety of backgrounds were involved in the evolution of salsa. (54)

La salsa se convirtió en una de las músicas más populares del Caribe por la integración de diversos elementos, tanto musicales como culturales de diversas partes. La integración y luego recepción de estas diversidades hace que una gran mayoría de aficionados a esta música se identifique con elementos de su cultura que la salsa representa. La integración que se observa en la salsa viene de la integración que se da en la misma música y en la cultura que la forma. La innovación, no solo de la salsa, sino de todos los estilos de música con herencia africana como el jazz, el calipso, el reggae, la samba y los ritmos de la presalsa: el son, la plena, la bomba, la rumba, el danzón, entre otros, consiste en que se rompen los patrones tradicionales de la música europea mediante la polirritmia y la síncopa.

La cultura popular penetra la salsa con el elemento literario ya que las formas de cantar provienen de la tradición oral que ha madurado mediante su transmisión a formas recitadas provenientes de la poesía culta, que luego

se vuelven formas populares. Música y literatura en la salsa se entiende como un encuentro en la síntesis cultural de la tradición oral y musical del Caribe hispánico que se preserva con la llegada de migrantes a la ciudad de Nueva York.

Capítulo 2

La poética de la presalsa cubana

La música cubana contribuye al desarrollo de la salsa. El repertorio musical de esta isla del Caribe es muy amplio y puede catalogarse desde los complejos de la música cubana según las musicólogas Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García: el complejo del punto, el complejo de la rumba, el complejo del danzón, el complejo del son y el complejo de la canción (40-79). Desde todos los complejos, exceptuando el danzón, existe un vasto repertorio de canciones nutridas por estilos poéticos que parten de formas preestablecidas como la décima espinela hasta formas del relato y la poesía. Por lo tanto, el objetivo del presente capítulo consiste en mostrar las muestras de la relación música y literatura en la presalsa cubana.

2.1 “Yo soy el punto cubano”

La primera canción que propongo para recorrer el estudio de las formas literarias en la presalsa en Cuba es la canción que canta y compone Celina González titulada “Yo soy el punto cubano”

Yo soy el punto Cubano
Que en la manigua vivía
Cuando el mambí se batía
Con el machete en la mano
Tengo un poder soberano
Que me lo dio la sabana
De cantarle a la mañana
Brindándole mi saludo
A la palma, al escudo
Y a mi bandera cubana.

*Por eso canto a las flores
Y a la mañana que inspira
Le canto a Cuba querida
La tierra de mis amores.*

Ahora me encuentro en la Habana
Entre orquestas y he gustado,
De cha-cha-chá disfrazado
Pongo una nota cubana
Aquí como en la sabana
Mi música fraternal
Viene del cañaveral
Representando al mambí,
A la tierra de Martí
Y a la enseña nacional.

Soy la linda melodía
Que en el campestre retiro
Siempre le llevo al guajiro
La esperanza y la alegría
En noche de romería
Inspiro a los trovadores
Cantantes y bailadores
Gozan con el zapateo
Y se olvidan de morfeo
Para tributarme honores (González)

La de Celina González es compuesta en 1952, es una especie de metacanción ya que alude a la forma de componer la misma canción que se canta.

El título de la canción señala de manera directa que trata del punto cubano. La canción tiene tres estrofas y un coro. El coro -que he colocado en *itálica*- es una redondilla, mientras que las estrofas están escritas en décimas. En la primera estrofa la canción hace referencia al punto cubano señalando que su lugar de origen es el campo, de allí la expresión de la “manigua”. Y señala como referencia a los mambises que era como se llamaban los grupos armados independentistas de la Corona Española hacia finales del siglo XIX en Cuba. En seguida se menciona que esa música que se canta hace alusión a la sabana, a la mañana, a la palma, al escudo y a la bandera, es decir, se incorporan elementos de la naturaleza y elementos simbólicos de la nacionalidad cubana. Esto se repite en la redondilla del coro ya que se retoma tanto la naturaleza y la patria como elementos entorno al punto cubano. La segunda estrofa hace referencia a que esta música proviene del campo y la hace el guajiro, que es el término como se denomina en Cuba al campesino. Señala las romerías como los momentos donde se presenta esta música. Las romerías eran fiestas religiosas celebradas en el mes de mayo en Cuba. Allí se recitaban décimas improvisadas; de la misma manera hace alusión a los cantantes y bailadores que mezclan junto con la fiesta religiosa la fiesta popular indicando que se baila y se canta de noche en contra del sueño para practicar el punto cubano

como estilo musical. La tercera estrofa hace referencia al desplazamiento que esta música logra más allá del campo y señala a La Habana como lugar donde se ha expandido el punto cubano y vuelve a mezclar los elementos patriotas con los elementos naturales, que la música que proviene del campo, del cañaveral genera fraternidad entorno a personajes de la patria como Martí y su importancia nacional.

La canción de Celina González, más allá de celebrar el origen campesino de la música, evidencia la estructura formal en la que se constituía el punto cubano. Las décimas hacen parte fundante de esta canción y se evidencia en la estructura de las tres estrofas, y, por otro lado, la redondilla del coro evidencia la materialización del verso octosílabo en la estructura de la rima “abba” que completas y unidas generan la estructura “abbaaccddc” presente en las estrofas.

La canción de Celina González es una síntesis de la tradición de la poesía improvisada que se denominó punto cubano. Este afecta gran parte del repertorio literario y musical y permanece en varios géneros de la presalsa; también, por concomitancia, se refleja, posteriormente, en la salsa, específicamente en las improvisaciones de los cantantes que se denominan soneos. El rasgo principal de esta tradición es el uso de la décima para la composición de las canciones, pero por conexión, el uso de los versos octosílabos rimados, la mayoría de las veces, en redondillas, como se ve en el coro de la canción. El punto cubano surgió como un canto de improvisación, es una poesía improvisada que se usaba para amenizar las fiestas campesinas. La poesía desde sus orígenes ha tenido una estrecha relación con las tradiciones orales, así como en la Edad Media o en la Antigüedad Clásica la poesía y las narraciones se asociaban a la práctica oral de los trovadores, goliardos y aedos (Armistead 15). Las poesías formularias se han estudiado desde la tradición poética oral homérica que es donde comienza a denominarse el uso estético de la lengua como literatura (Vallejo 11). La décima se encuadra en lo formulario como característica de la poesía oral improvisada. En su consolidación, después de *Diversas rimas* de Vicente Espinel, se convierte en una poesía transmitida oralmente de manera formularia, así llega a América y se consolida (Armistead 16). Uno de

los puntos máximos de su apogeo es, precisamente, el punto cubano y el seis puertorriqueño de donde va a derivar su influjo en la música salsa. Si bien, de la espinela existe, gracias a los poetas y dramaturgos del Siglo de Oro, el criterio que determina el origen en el autor de *Diversas rimas*, su desarrollo y su auge en América tiene el hálito de misterio que encierra una tradición rica que creció de manera extensa en varias localidades y que además genera otros movimientos culturales como la música del Caribe hispano. Lo formulario en la tradición de la espinela, que se extiende al punto cubano y al seis puertorriqueño, viene más que por el vocabulario, por la adopción prediseñada de la estructura de la décima, el dominio de esta técnica determina a un buen improvisador.

No se tiene conocimiento preciso, ni fecha, ni lugar, de cómo se propagó esa técnica, ni quienes crearon la escuela de la décima, esta se fue acoplando a la tradición oral de Hispanoamérica. A la manera de los trovadores de viejas épocas, en las tradiciones campesinas esta forma fue creciendo hasta afectar la música popular y su desarrollo. Desde otro punto de vista, el punto, al estar fuertemente marcado por la tradición hispánica, se ejecutaba con el baile del zapateo del que sobreviven otras expresiones como el joropo y el galerón en los llanos de Venezuela y Colombia o la paya en Chile y Argentina. En Cuba no sobrevivió porque el baile que se impuso sobre los demás fue el danzón. Al respecto señalan las musicólogas Rodríguez y Gómez García:

El zapateo era un baile de parejas sueltas... Coreográficamente se efectuaban dos tipos de pasos: el *punteado* y el *escobillado*... Para el acompañamiento se empleaban los mismos instrumentos que en el punto, es decir, los cordófonos, a los que se añadía algún instrumento de percusión –güiros, claves o timbales entre otros– (42).

El zapateo perdió uso y los patrones del danzón se fueron imponiendo de tal manera que son la base del baile de salsa y sus diversas variaciones que se conocen hoy.

La décima, como estilo poético, es una muestra de la evolución y consolidación de formas poéticas en Hispanoamérica, que, a la vez, con su uso en la composición de los textos cantados, refleja una comunión entre diversas esferas de la cultura que en su transculturación se enriquece y comunica la identidad de una comunidad que llega hasta las canciones de salsa de los años 1960 y 1970.

En la interpretación de Celina González, en la última décima, se expresa la difusión del punto cubano ya que menciona que se toca en la Habana y que se camufla de cha-cha-cha. El punto es una expresión musical y poética que impacta otros ritmos y que llega hasta la salsa. También, la décima final hace referencia a un sentido nacionalista en el que se menciona a los mambises y a Martí como íconos de la historia cubana, así, se parangona el punto con la identidad nacional, a pesar de ser algo foráneo pero que se adapta a la vida del criollo.

El punto cubano, el seis puertorriqueño, el contrapunteo del galerón y la gaita, las décimas en el Caribe colombiano, y las demás formas de poesía improvisada que parten de esta, dejan de ser elementos foráneos y se adaptan a la tradición nacional; se relocalizan y se definen como formas culturales de los pueblos que las expresan en tradiciones orales, primero, y luego, mediante su inserción en la música popular. La poesía improvisada, en la música popular del Caribe hispánico, es el resultado del proceso de transculturación que demandó muchos años, desde el siglo XVII en España, hasta la música popular de finales del siglo XIX. Por otro lado, es también resultado de su paso de la ciudad al campo ya que sale del teatro culto y viaja a la ruralidad. Cuando retorna la décima del campo a la ciudad vuelve como música campesina que cobra relevancia en el imaginario cultural cubano.

La décima sale del teatro culto como expresión formularia hacia la tradición popular, de allí se inserta en las áreas rurales y durante años evoluciona hasta que decide salir nuevamente a la ciudad, convertida en canciones de changüí y en improvisaciones de rumba. De ahí que Celina pregona su llegada a La

Habana como localización central de la cultura cubana. El movimiento de la décima, de la ciudad al campo, y luego del campo a la urbe convertida en música, teniendo en cuenta el origen colonial y que había sido difundida como resultado del proceso de transculturación producido por la colonia española, permite concluir que el producto de la colonia termina siendo diferente y enriquecido en la medida en que es adoptado por las culturas locales. Una forma culta se convierte en popular en su desarrollo en la colonia. La décima se convierte en otro fenómeno con algo en parte similar, pero en parte diferente. Contiene la misma estructura formal con la que había sido creada y difundida en España, pero a su vez se modifica ya que no hace parte del teatro, sino que se convierte en una expresión de la tradición oral hispanoamericana que evoluciona en la música.

Los límites que la décima tenía impuestos en la tradición poética española, son rotos por su uso en América y, a la vez que se enriquece como forma poética, contribuye al desarrollo de las músicas populares, en este caso del Caribe hispano. La lógica de la creación con la que surgen muchas formas culturales es modificada en América para adscribirse a una tradición que, si bien tiene conexión con el pasado colonial, ya no le pertenece, sino que más bien es un nuevo espacio de creación cultural. Así, la décima en sus diversas formas, en sus “diversas rimas” americanas, deconstruye una tradición poética culta para volverla poesía de improvisación y música popular. Lo anterior se puede constatar si se revisa la estructura de décimas improvisadas en cualquier repertorio musical hispanoamericano. En *Diversas rimas*, Espinel experimenta la formación de este estilo poético. Las glosas y las redondillas, precedidas por las octavas fueron allanando el camino de esta estructura que se puede observar en esta improvisación recogida en 1959 en Pinar del Río, Cuba:

Fue de enero una mañana	[8 a]
del año cincuenta y nueve	[8 b]
nuestra patria se conmueve	[8 b]
llegó Fidel a La Habana	[8 a*]

con su tropa soberana	[8 a]
venciendo la oposición	[8 c*]
defendiendo la nación	[7 c]
con esfuerzo en gran tamaño	[8 d]
y fue llamado ese año	[8 d*]
Año de la liberación.	[8 c]

(citado en Rodríguez y Gómez García 44)

La décima, desde su nacimiento, estaba supeditada a la variación, por eso, en el anterior ejemplo se observa que hay sinalefas que disminuyen la medida del verso para que el metro sea preciso. He puesto entre corchetes la estructura de la décima que se cumple formalmente como en “Yo soy el punto cubano”. Por lo anterior, la canción de Celina González es el resultado de la tradición de las décimas improvisadas en Cuba y, a la vez, representa sintéticamente las expresiones diversas de la décima en Cuba. De otra manera, así como se ve en el verso 7, no siempre los octosílabos son precisos. Al ser cantada e improvisada, al mismo tiempo, permite modificaciones en la estructura fija de la décima. Estos cambios suceden en las improvisaciones posteriores de la salsa donde la estructura fija de la décima se modifica permanentemente, pero es desde esta tradición donde viene lo que desarrollaron los músicos salseros de las décadas de 1960 y 1970 en Nueva York y que revisaré posteriormente en los estudios de canciones de la salsa en esta ciudad.

La canción “Yo soy el punto cubano” es una de las formas centrales de la poesía cantada en la presalsa. El mismo título da las pautas para su interpretación y su estructura permite conectar directamente con la tradición de la décima en Cuba. Aún más, el término “punto cubano” puede desplazar el uso de la denominación décimas. Al aludir a este género de la música cubana, se entiende, inherentemente, que está conformado por décimas. El punto, en la tradición académica que lo ha estudiado en Cuba, no solo sugiere el ritmo, sino que también hace referencia a las décimas que lo conforman. Se considera que un importante influjo de esta expresión procede de las Islas Canarias y que de allí vino su impacto en la tradición popular por el desplazamiento

permanente de colonos españoles provenientes de esta isla hacia Cuba y en esta isla la tradición de la décima se había establecido hace un buen tiempo como en su tradición cultural. Los canarios se diferenciaban de los demás españoles no solo por ser isleños sino porque sus tradiciones de insulares empataron perfecto con la vida en Cuba (Rodríguez y Gómez García 41). En Cuba hubo una influencia mayor de colonos españoles provenientes de Las Canarias, especialmente, porque después de que la mayoría de los países hispanoamericanos se independizaron, Cuba siguió siendo dominio español hasta 1898, y hacia finales del siglo XIX, y aún cuando ya había sido creada la república, existían migración española masiva hacia la isla.

La décima ya había permeado toda la cultura española para el siglo XVIII y de allí se expande hacia América mediante el teatro, a través de la difusión de la guaracha, que era, en su origen, una forma teatral. De esta manera, se genera la expansión popular de la décima y la cuarteta. El teatro bufo empezó en La Habana a comienzos del siglo XIX, este incluía personajes criollos y obras locales que contenían “trozos musicales al estilo de la tonadilla escénica”. De esta manera surge un estilo de música propio que se hacía para el teatro en el que “cupletistas y cancioneras interpretaban en ‘variedades’ canciones de moda y guarachas de tono picaresco, que se alternaban con las piezas teatrales” (Linares, *La música popular* 28). El pueblo cantaba esas mismas guarachas, porque al igual que la Edad Media, y su tradición oral, los músicos y personajes cómicos eran los que luego de las obras interactuaban con la clase popular y la clase alta.

La guaracha rememora la figura del bufón quien era el único que podía burlarse del rey. Los músicos que interpretaban la guaracha se daban licencias para insultar y ser graciosos. Esta faceta los conecta directamente con el pueblo. Lo que queda de las canciones de la guaracha es la estructura formal y el componente cómico que luego también se vio en la controversia. También quedan los temas y el vocabulario en la estructura de la composición y el uso de los versos, esto se puede observar en “La Guabina” una guaracha para teatro del siglo XIX:

La mulata Celestina
le ha cogido miedo al mar
porque una vez fue a nadar
y la mordió una guabina.

Entra, entra guabina
Por la puerta de la cocina.

Dice Doña Severina
que le gusta el mazapán
pero más el catalán
cuando canta la guabina.

Entra, entra guabina
Por la puerta de la cocina.

Ayer mandé a Catalina
a la plaza del mercado
que me trajera dorado
y me le dieron guabina.

Entra, entra guabina
Por la puerta de la cocina.

(citado en Linares, *La música popular* 30)

Así como los entremeses se dieron en el teatro clásico español, donde la figura del gracioso era clave en la composición de estos interludios, la guaracha cumple la misma función y las canciones salen del teatro para compartirse en cualquier esquina de la ciudad con el tono de burla propio con el que se daban las tonadillas dentro del teatro. Es mediante esta vía que se comparte la estructura de la quarteta y la redondilla. Como se observa en “La Guabina”, cada estrofa es una redondilla con un verso adicional que hace estribillo con el último verso de la redondilla. Para completar la décima solo era necesario una redondilla más como la que se daba en los apartes del teatro culto. Salidas del teatro, la quarteta y la décima, viajan al campo y de allí se conforma la estructura del punto cubano. Esta migración hacia el campo se da porque los

campesinos, “guajiros”, cuando visitaban la ciudad la fueron recolectando y la llevaron a sus poblados para hacerla popular. El traslado de la décima al campo se da por el poblamiento de diferentes sectores alrededor de las islas y gracias a esto va recibiendo nuevos habitantes que migran en función de la explotación de los recursos naturales que se disponen para el colonizador español (León 91). La décima, en su primigenia versión improvisada, se compone de cuatro versos iniciales donde se expone la idea principal de la intervención, luego sigue una pausa, para que los versos que faltan comenten lo expuesto antes. Dado lo anterior, para que coincida lo musical con lo literario se debe repetir los dos versos iniciales. Este mismo elemento se tiene en cuenta tiempo después en las improvisaciones de los grandes conciertos de salsa.

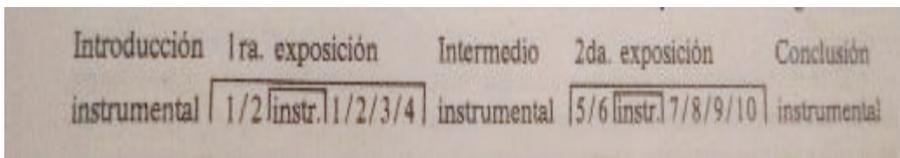


Figura # 4. Elementos musicales y literarios de la décima (Rodríguez y Gómez García 45).

Cultural y políticamente, Cuba se divide en occidente y oriente, principalmente, con intermedios como la región central. De la misma manera el punto se divide en estas dos regiones, como señala León (99), como dos zonas estilísticas. Uno es el punto fijo y el otro el libre. En el libre, de la región occidental, la tonada no va coordinada con el acompañamiento musical y en el fijo la improvisación tiene que coincidir con la métrica musical. En el punto fijo, de la región oriental, el cantante conserva un mismo aire y una medida exacta, en el punto libre la melodía es muy flexible y se da con un aire más lento. Adicional a esto, se conocen formas como el punto espirituario o coreado que es a dos voces, pero en esta no se da improvisación, sino que se parte de una composición previamente hecha.

Se suele clasificar el uso de la décima respecto a temas humanos y espirituales o supersticiosos. Las tonadas de los trovadores expresaban el querer siempre una vida mejor. También se incluían temas clásicos de la mitología. Pero

el elemento más importante en la improvisación es el burlesco que hacía referencia a situaciones paradójicas y por eso cómicas; también se aludía a los defectos físicos y a comparaciones del hombre con animales. Había estribillos con sonidos onomatopéyicos de animales o imitación de sonidos de risas o tartamudeos (León 100). De acá surge la controversia que es el campo de improvisación predilecto de toda Hispanoamérica. La controversia consiste en el enfrentamiento verbal entre dos o más personas con versos respecto a un tema que se debate.

La noción carnavalesca prima en el modo de ser caribeño y esto se fija como característica principal de toda esta poética que he intentado describir. Si la salsa en Nueva York hereda algo de este mundo es precisamente ese sentido humorístico de la vida. Si se vive mal, la música ayuda a sobrellevar el mal que se vive. El modo de ser carnavalesco imprimió en la poesía de improvisación el mayor arquetipo que fue configurando un mundo festivo en torno a la tradición oral y la música.

“Yo soy el punto cubano” retoma la historia de la décima y su influencia en Cuba, la lleva a la forma de una canción que se hizo popular. Su popularidad se debe a la manera en que recoge la tradición de las décimas que llamadas punto cubano crean un nuevo género musical y literario en Cuba. La misma influencia se da en la siguiente canción que es “Guantanamera”, ya que viene de la misma tradición, pero sus particularidades generan otra visión de las formas literarias en la presalsa.

2.2 “Guantanamera”: canción de Joseíto Fernández con los versos de José Martí

José Martí compuso la letra de una de las canciones más escuchadas de la música popular del Caribe hispánico. Si bien “Guantanamera” no fue escrita por él, poemas de su obra *Versos sencillos* fueron tomados para esta. La presencia de redondillas en los poemas de Martí, que es parte de la décima,

afectó el estilo poético de las canciones de la música cubana y de allí impactó a la salsa.

La canción es reescrita por el cubano Joseíto Fernández (1908-1979) en 1928. Los poemas son redondillas, básicamente. De formas composicionales como “La Guantanamera” se inspiran los músicos de la salsa en Nueva York para hacer los soneos en los conciertos, por ejemplo, los de la Orquesta Fania. En la siguiente tabla se puede observar la comparación entre la versión de los poemas de Martí y los extractos que Fernández usa en la canción:

<i>Estribillo</i>	XXV
	[...]
Yo quiero cuando <u>yo</u> muera	Yo quiero, cuando <u>me</u> muera,
Sin patria pero sin amo	Sin patria, pero sin amo,
Tener en mi <u>tumba</u> un ramo	Tener en mi <u>losa</u> un ramo
De flores y una bandera	De flores, –y una bandera!
	XXIII
	[...]
No me <u>tiren</u> a lo oscuro	No me <u>pongan en</u> lo oscuro
A morir como un traidor	A morir como un traidor:
Yo soy bueno y como bueno	¡Yo soy bueno, y como bueno
Moriré de cara al sol. (Fernández	Moriré de cara al sol! (Martí, <i>Versos</i>
“Guantamera”)	<i>sencillos</i> 199, 198)

Tabla # 1. Comparación 1 entre “Guantanamera” y *Versos sencillos*.

La primera parte tiene una variación respecto a los versos originales de Martí. De esta manera, en la versión original dice en el primer verso: “Yo quiero, cuando me muera” y en el tercero “tener en mi losa un ramo” (Martí, *Versos sencillos* 199). Esta redondilla hace parte de sección XXV y la siguiente, en la versión cantada, corresponde a una continuación de la primera, pretendiendo ser una octavilla, mientras que la segunda redondilla hace parte de la sección XXIII de *Versos sencillos*. En el primer verso, en la “Guantanamera” de Fernández, se hace una variación ya que la versión original es: “No me pongan

en lo oscuro” (198). En esta versión que he querido citar de “Guantanamera”, la segunda estrofa, luego del coro, se canta el apartado más famoso de la canción que se toma de la sección XXXIX de *Versos sencillos*:

XXXIX

Cultivo una rosa blanca,
En julio como en enero,
Para el amigo sincero
Que me da su mano franca.
Y para el cruel que me arranca
El corazón con que vivo,
Cardo ni oruga cultivo:
Cultivo una rosa blanca.

Estribillo

[Cultivo una rosa blanca
En julio como en enero] (x2)
Para el amigo sincero
Que me dé su mano franca
[Y para aquel que me arranca
El corazón con que vivo
Cardo ni oruga cultivo
Cultivo una rosa blanca] (x2)

XLIV

Tiene el leopardo un abrigo
En su monte seco y pardo:
Yo tengo más que el leopardo,
Porque tengo un buen amigo. (Martí,
Versos sencillos 206, 208)

Estribillo

[Tiene el leopardo un abrigo
En su monte seco y pardo] (x2)
Yo tengo más que el leopardo
Porque tengo un buen amigo.
(Fernández “Guantamera”)

Tabla # 2. Comparación 2 entre Guantanamera y *Versos sencillos*.

Los dos fragmentos usados de *Versos sencillos* por Compay Segundo y que canta Eliades Ochoa (1946) son de la sección I y la ya citada XXXIX. La primera no tiene variación, pero la segunda contiene una variación en los versos 7 y 8 ya que en vez de decir “Cardo ni oruga cultivo: / Cultivo la rosa blanca” dice “Cardo de urticas⁶ cultivo / Cultivo una rosa blanca”. La sección XXXIX, vista con detalle, contiene la rima “abbaacca”. La última rima podría reemplazarse por *d* para semejar el octavo verso de la décima ya que la octavilla replica el modelo de la décima, y para ser tal solo le faltarían los dos versos finales con la rima “dc”.

De la misma manera que las décimas se convirtieron en una transmisión popular de las obras de teatro españolas del siglo XVII que se representaban

en los teatros de Hispanoamérica, las versiones que los cantantes hacían de la poesía de Martí no corresponden a un orden planeado, sino que surge como una versión libre de la obra poética. Las décimas, como señalaba anteriormente, salían de los teatros, de allí pasaban, mediante la popularización del formato, a la vida de la calle y del campo. Los versos de Martí no se transmitían de manera ordenada, sino que se insertaron en el seno de la cultura popular gracias a la alta valoración del autor, la cultura, la historia y la política cubana. Hay acomodaciones que se forman al adoptarse como poeta nacional y que traspasan el tradicional formato literario para insertarse en la vida del común y, por consecuencia, en la música. Más que ser una versión musicalizada, los poemas de *Versos sencillos* son una adopción política y cultural que se manifiesta en la identidad cubana. Los procesos de transculturación, en el caso de la música caribeña y su relación con la tradición poética española, por un lado; pero por otro, el desarrollo de una poesía propiamente hispanoamericana, muestran diálogos interartísticos donde se encuentran varias voces que confluyen en formas culturales concretas como esta canción.

La sección XXXIX de *Versos sencillos*, que citaba arriba, evidencia la influencia de la décima espinela, no solo en la tradición oral sino, también, en la poesía culta misma; Martí lo reconoce en el prólogo de la obra (177-178). Esta no podía estar en los “endecasílabos hirsutos” como lo menciona Martí, que reflejan otros miedos, sino que debían ser escritos para decir, con la sencillez que quiere expresar el poeta, la angustia que le produce ver a Hispanoamérica a punto de someterse al poder de los Estados Unidos. El juicio político en Martí está ligado con la poesía, por eso consideraba que a la extensión de los versos correspondía una posición política. La razón por la cual escoge versos de arte menor, en lugar de los de arte mayor, le permite mejor contundencia en la expresión y el mensaje político que quería irradiar va a ser más efectivo de esta manera. La misma razón por la cual las letras de la música presalsa y salsa se vieron afectadas por el octosílabo a la manera de la redondilla, la octavilla o la décima es la precisión en la expresión poética ya que como lo señala Oldrich Belic: “en la enunciación prosaria española es muy frecuente la unidad melódica de ocho sílabas. Y en la poesía española es muy frecuente (y

muy productivo) el verso octosílabo” (33). Martí lo entiende muy bien y por eso sus poemas calan en la cultura cubana, de tal manera que con “Guantanamera” logran un reflejo posterior en la reflexión política que pretende el autor con *Versos sencillos*.

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 permita 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” sugiera 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, los versos de las décimas, varían su métrica entre 7, 8 y 9 sílabas, porque 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 para la improvisación. Para verificar el uso del punto cubano y la presencia de la décima, como elemento poético formal que se ha traspasado a la salsa, quiero citar los versos de una intervención en solitario y otra con Benny Moré. En la primera, antes de empezar la música, hace una especie de dedicatoria a su nieta y luego empieza la música y la improvisación con la base de “Guantanamera”:

Yo tengo como riqueza
Yo tengo como tesoro (x2)
Mi lira que tanto adoro
Y un alma toda nobleza
Ya llevo cincuenta años
Dándole mi canto al mundo (x2)
Y con dolores profundos

Por míseros desengaños
Soporte miles regaños
De la autora de mis días
Que decía son boberías
Usted muchacho no me cante
Porque siempre a los cantantes (Joseíto)

Que el artista es desdichado
Su valor no es apreciado
Ni aún con propio repertorio
Siempre un problema un jolgorio
En cualquier momento e instante
Sin pensar que ese cantante
Su fin es un sanatorio
Yo que he luchado mi vida
Entre envidias y rencores
Vivo con mil sinsabores
Con mi alma adolorida
Pero mantengo crecida
La fe la creencia ciega
Que a mí todo aquel que llega
Lo miro como mi hermano
Pues soy humano y cubano
Y un hermano a otro no niega
(Fernández, “Guantanamera-improvisación”)

La improvisación dura más de 3 minutos. La forma básica es el octosílabo, aunque varía en algunos versos. Despedado de los versos de Martí el cantante compone sus propios versos y en la improvisación hace una completa narración de lo que significa ser cantante. El repertorio de versos de esta improvisación genera un sentimiento ambiguo entre lo amargo y lo dichoso, en el que se deduce que la función social del cantante, en este caso el improvisador, el cantante popular, no tiene fortuna al haber elegido esa vida. Al principio de la composición trasluce un sentimiento de gratificación al saber que se tiene la capacidad de ser verseador y la recompensa espiritual que brinda el arte, pero más adelante este sentimiento se confronta cuando dice: “Que el artista es desdichado / Su valor no es apreciado / Ni aún con propio repertorio”.

La otra versión improvisada de “Guantanamera” al ser en compañía de Benny Moré inaugura lo hecho por la Fania All Stars muchos años después con “Quítate tú”, su versión de “Guantanamera” entre otras formas de soneo o improvisación vocal.

Joseíto yo quisiera
Aunque no es de tu región (x2)
Escucharte una opinión
Sobre mi tierra lajera
Sé por tu “Guantanamera”
Que eres un fruto oriental
Y espero que no halles mal
Que yo como villareño
Te pida con todo empeño

Benny tú estás equivocado
Yo aquí en La Habana he nacido
Siempre en la misma he vivido
Fuera de ella en ningún lado
Amo a tu pueblo estimado
Porque ama nuestra bandera

Y si en mi Guantanamera
Siento orgullo de cubano
Me creo como un hermano
De la república entera
(Fernández y Benny Moré “Guantanamera”)

He tomado las dos primeras décimas de la canción que muestran la calidad de la improvisación, de acuerdo con los parámetros formales de la décima espinela y, también, como el antecedente que marcó el movimiento del soneo en la salsa; se replica el modelo de la controversia y el punto cubano. El octosílabo es el verso más usado en un gran número de canciones porque se ejecutaba desde el punto cubano hasta canciones populares como “Guantanamera”. El estilo de composición en octavillas o décimas se asentó de manera profunda en las técnicas de los músicos populares y llevan esta influencia a sus repertorios.

La relación entre la música salsa y literatura a través del análisis de “Guantanamera” evidencia que las formas de la poesía culta pasaron a la música popular, como también ocurrió en el punto cubano. Los poemas de Martí no son solo releídos por los músicos populares, existe una nueva creación de estos que en la canción generan una nueva expectativa en el público receptor. Muchas veces los versos de Martí no son leídos sino escuchados a través de la canción que hizo popular Joseíto Fernández. Incluso se piensa que los versos de la canción son los originales. Se podría, de la misma manera, hablar de adaptación y aplicar el concepto de música con libreto ajustando la concepción de la relación entre música y literatura propuesto por Scher (192). Sin embargo, la relación que se da en el caso de esta canción es cocreación y extensión de la obra de Martí más allá del mismo autor, del poeta. Existe una traspolación de la autoría de los versos incluidos en la canción; en la cultura popular no se piensa en el poema sino en los versos incluidos en la canción.

De otra manera, lo que Ángel Quintero Rivera ha denominado improvisación y controversia, en el caso de las músicas del Caribe hispánico, proviene de formas como “Guantanamera” (*Salsa, sabor y control* 95). Se observa una

evolución de la tradición ya que los trovadores populares campesinos se representan en una pieza musical de resonancia universal. De ahí que el caso de la controversia entre Joseíto Fernández y Beny Moré sea importante como síntesis de una tradición, pero como comienzo de una forma que ingresó a la música popular cubana y que posteriormente llegó a la salsa neoyorquina mediante los soneos.

La controversia como arte de confrontación en la poesía improvisada aún se practica en diversas regiones de Cuba, especialmente en la postergación popular del punto cubano. Pero lo que hacen Fernández y Moré en la canción es que la “Guantanamera” se convierte en la base musical de una forma de improvisación más allá de las provincias cubanas donde se practica. Es una síntesis de la práctica de improvisación del punto cubano, aunque ya musicalmente no sea estrictamente punto cubano. La variación musical de esta canción, con sus posteriores versiones, crea más que una forma tradicional que si bien se basa en ella, mediante la ejecución de esta pieza se internacionaliza la música y la letra de la canción tomada de los *Versos sencillos de Martí*, pero también se internacionaliza la práctica de la controversia.

2.3 “A Nueva York” y la rumba

La rumba es un género de la música cubana que se empezó a desarrollar en las ciudades que se formaban en el siglo XIX. La mayoría de las rumbas con décimas son guaguancós. Pero también hay otras combinaciones de ocho sílabas como las coplas, los romances y las redondillas. Sin embargo, se clasifican como una décima abierta. De otro lado, muchos versos no tienen rima regular ni metro preciso y similar o esquemas diferentes de rima que emplean seis sílabas (Pasmanick 259). Si bien, la décima no es un elemento universal de la música cubana, sobre la base de esta se construye la arquitectura vocal de la música del Caribe hispano, ya sea que se ejecute de manera estricta de acuerdo con los parámetros métricos de la espinela o que se imite de manera parcial o se ejecute solo parte de este tipo de estrofa.

La presente canción es un guaguancó titulado “A Nueva York” escrito por Justiniano Barreto en la década de 1960. El compositor emigró hacia esta ciudad de los Estados Unidos y es también el autor de la canción de salsa “Un verano en Nueva York, que estudio en el capítulo 4.

Mandé a mi perro trabuco	[8 a]
al norte a cazar jutía	[8 b]
me dijo que no podía	[8 b]
caminar por los bejucos	[8 a]
“mira perro, yo te busco	[8 a]
un bosque firme y espeso”	[8 c]
“no mi amo no es por eso	[8 c]
usted sabe lo que pasa,	[8 d]
que usted se come la masa	[8 d]
y a mí me deja los huesos”	[8 c].

(Pasmanick 261)

La décima corresponde a una columbia en la canción “A Nueva York” (1969) compuesta por Justiniano Barreto (1923-2015) y como se observa cumple con la condición formal de la espinela. Hay otras décimas que cumplen con la estructura de la espinela solo que repiten los dos versos iniciales buscando la improvisación y tomando el aire para el resto de la décima, esto mismo se da en las canciones del punto cubano.

La rima corresponde a la estructura de la espinela abbaacddc y todos los versos de la décima son octosílabos. La décima hace referencia a un perro cazador, el término “trabuco” alude por analogía al hecho de que el perro va de caza al norte por una “jutía”; mamífero roedor endémico de Cuba. La décima es un diálogo entre el hombre y su perro cazador ya que le indica en donde cazar la jutía y la manera de hacerlo indicando que no puede caminar por los “bejucos”; planta enredadera de las regiones tropicales. La indicación para buscar las jutías en otro lugar mejor ubicado es una manera de indicarle al perro que lo haga sin oposición, allí se da la interlocución entre el perro y su

amo. Este le indica que para que cace las jutías le ofrece un mejor lugar, a lo que el perro responde que no es esa la razón de no querer cazar sino que no lo hace porque el amo se come la presa obtenida en la caza y al perro le deja los huesos.

La canción de Barreto empieza con jitanjáforas que no corresponden precisamente a significantes de una lengua africana pero que los imitan, así mismo emula el saludo árabe “As-salāmu ‘alaykum” que se transcultura a formas religiosas de origen africano practicadas en América como saludo también:

Motinde, motinde-tinde choro, choro
motinde, motinde-tinde güini, güini
Motinde, motinde-tinde maquelecum...
¡Ay mi Dios! Motinde malencum sala
¡Ay mi Dios! Motinde malencum sala
Booo-bo-bo-bo-bo-bo-bo

Posterior a esta introducción vienen las décimas:

La ciudad de Nueva York
lo más lindo de este mundo
más histórico y profundo
que creo nuestro señor

(Poporopooooo)

Como bien se puede ver	[7 a]
la ciudad del albedrío	[8 b]
aquí viven más judíos	[8 b]
que los que tiene Israel	[8 a]
y algo más ya suelen ser	[8 a]
de la población un tercio	[8 c]
son dueños de los comercios	[8 c]
y cuando ellos están de fiesta	[8 d]

la ciudad se queda muerta [8 d]
nadie se puede mover. [7 a]

(¡Ay Dios!
Illá popó y te, Illá misaramaooooeee
Poporopooooo)
(Repetición de la primera décima
(Barreto)

Sigue un parafraseo de la canción “El día que me quieras” de Carlos Gardel. La canción termina con unos estribillos de improvisación. La primera décima no corresponde a la estructura básica de la décima espinela ya que la rima “abbaaccdda” se rompe en el último verso; además, el verso 1 y 10 no son octosílabos, son heptasílabos, esto hace que esta décima tenga una forma semejante a la tradicional espinela, pero de otra manera, ya que empieza y termina con heptasílabos y con la misma rima. La segunda décima, que alude al perro cazador, es un ejemplo de la espinela clásica. La versión que se hace más popular es la de la primera décima.

La otra décima alude a los judíos como habitantes de Nueva York, señala a esta ciudad como “la ciudad del albedrío”, se escoge la palabra para que rime con “judíos”. En la primera redondilla la rima es asonante ya que la rima del primer verso con el cuarto se da entre “ver” e “Israel”. Las demás son consonantes excepto las de los versos 8 y 9 ya que rima “fiesta’ y “muerta”. De igual manera, el primer y último verso son heptasílabos y el verso final rompe con la estructura clásica de la décima ya que el último verso no coincide con el verso séptimo para cumplir formalmente con la estructura de la décima.

El impacto de la décima empieza a variar como se puede ver en el caso de “A Nueva York”, y en la libertad, los cantantes y compositores recrean otras formas a partir de esta. La décima como superestructura, de donde toman los músicos de la presalsa y salsa las bases para hacer las canciones, se había transformado ya con la rumba y la estructura fija de la espinela la varían, la dividen, la acortan, la modifican y la amplían (Pasmanick 260-262). La rumba, contrario al son o al punto cubano, es urbana, esto hace que su difusión sea

mediada por el estilo de vida de la ciudad, si los campesinos encontraban en sus fiestas o guateques, como se les llamaba, o en las fiestas religiosas, los ciudadanos de la rumba buscaban en el patio y los solares el espacio urbano para su difusión. La rumba, cuando se articula en la ciudad no desconoce las raíces de fiesta rurales de los negros en la plantación, la rumba traslada el ambiente de reunión de la plantación, pero en la ciudad. Así, los dos principales movimientos de conformación de la rumba fueron los coros de rumba y los cantos de clave. Ambos usaban accesorios encontrados en cualquier lugar para percudir como el tablero lateral de los escaparates, gavetas de las cómodas, cucharas, sartenes, tenazas para atizar el carbón, cualquier palo (León 140-141). La rumba es la percusión africana queriendo aflorar por cualquier lugar sin un límite impuesto. Luego de ese proceso se recurre al cajón donde se importaba el bacalao salado y los taburetes que se tocaban acostados para percudir sobre el cuero, luego los cajones se sustituyen por tambores en forma de barril con cuero tensado a los que se llama la tumbadora y el quinto. Este ejecuta el sonido agudo y se denomina así recurriendo a la transposición del requinto cordado de la música española.

Los grupos de claves se fueron adaptando a las dinámicas culturales de las ciudades alrededor de las fiestas. Los periodos de fiesta que la Iglesia católica instituyó en América se fueron acomodando a las tradiciones de los pueblos que habitaban las Antillas. El carnaval de reyes, las fiestas de navidad y el carnaval en el mismo periodo que antecede a la cuaresma católica, se ejecutaron con grupos de comparsas que surgieron para estas fiestas, por ejemplo, la conga de Santiago de Cuba se origina de allí. Los músicos llevaban bombos, redoblantes y tambores que se cargaban.

Respecto a la parte vocal de estas comparsas señala Argeliers León: “En estas colectividades se señalaba al decimista, que era el que *sacaba* los cantos, y muchos se distinguieron por su capacidad de *improvisar*, y compartía sus responsabilidades con el *ensor*, que cuidaba de la *corrección* de los textos”⁷ (146). Todo un aparato cultural estaba montado sobre el desarrollo de la

7 Las itálicas en la cita provienen de la fuente original.

Clave 2/4
Cascara 2/4
Tres golpes 2/4
Tumba 2/4

4.4 Estructura rítmica del yambú. Transcripción de Juan Elósegui

Detailed description: This musical score shows the rhythmic structure of the Yambú. It consists of four staves: Clave, Cascara, Tres golpes, and Tumba. The Clave staff is mostly empty, with some notes in the second measure. The Cascara staff features a complex rhythmic pattern with notes and rests, including a '2/3' time signature change in the final measure. The Tres golpes staff shows a sequence of notes with accents, and the Tumba staff provides a steady bass line with notes and rests. The score is transcribed by Juan Elósegui.

Figura # 6. Estructura rítmica del yambú (Rodríguez y Gómez García 57)

Clave 2/4
Cascara 2/4
Tres golpes 2/4
Tumba 2/4

4.6 Estructura rítmica de la columbia. Transcripción de Juan Elósegui

Detailed description: This musical score shows the rhythmic structure of the Columbia. It consists of four staves: Clave, Cascara, Tres golpes, and Tumba. The Clave staff has notes in the second and third measures. The Cascara staff has a rhythmic pattern with notes and rests. The Tres golpes staff shows notes with accents, and the Tumba staff has a steady bass line. A '3/3' time signature change is indicated in the final measure of the Cascara staff. The score is transcribed by Juan Elósegui.

Figura # 7. Estructura rítmica de la columbia (Rodríguez y Gómez García 58)

Como se puede observar en las figuras 6, 7 y 8, en la columbia el aire es más rápido que en el guaguancó y en el yambú, esto se observa en el movimiento de la tumbadora, los repiques de la columbia son más rápidos porque el origen está en el duelo entre el percusionista y el bailarín, pero el aire es más lento y los ritmos son muy segmentados y figurativos. El tiempo en el guaguancó es más rápido que en el yambú y la melodía en el guaguancó es más fluida, es esto último, mezclado con las características descriptivas del texto, lo que lo hacen más popular que los otros dos tipos de rumba, es por esto por lo que va a perdurar no solo en los sonidos rumberos sino en la salsa, donde muchos de los intérpretes la escogen para mezclar sus canciones en el seno de la revolución de la música latina en Nueva York.

Así, la tradición oral se formó con los cantos de ida y vuelta entre América y España desde el siglo XVII que llegan hasta la conformación de la tradición popular del siglo XIX, ahí está la razón fundamental de que se consolidara en América una vieja tradición literaria como la décima que se observaba como manera de expresar la conexión entre España y el Nuevo Mundo, esta forma literaria estaba en la zarzuela, por eso, la música guajira, la música campesina, emerge de la música hecha para teatro (Manuel 137-138). Cuando los teatros cerraban, la estructura formal salía a las calles y se convertía en expresión popular. La razón por la que se hizo popular, la décima, fue porque la estructura fija de la versificación permitió expandirse en la conciencia, primero del público del teatro, y, luego en la población en general. Al ser formularia, la estructura de la décima se vuelve repetitiva y es fácil de aprender, como ya señalaba en el apartado sobre el punto cubano. El aprendizaje fue lo que permitió su popularización y la convergencia en la improvisación, es ahí donde lleva el sello hispanoamericano, ya que si bien la estructura fija fue una forma escrita y culta del siglo XVII se convierte, de la misma manera, en una forma popular dada su fijeza métrica.

Si se mira la rumba desde lo poético, hay que aclarar que, si bien la décima no se presenta en todas las canciones, si tiene regularidad de aparición y, como decía antes, se abre a diversos usos de la improvisación y la canción. Pasmanick

hace una clasificación del uso de la décima en la rumba: espinela clásica, espinela modificada, décima octavilla y décima abierta (260). El primer caso de la décima analizada antes es un ejemplo de la espinela clásica, el siguiente es un ejemplo del tercer caso, la espinela con introducción, el segundo ya lo he explicado, por eso no citaré un ejemplo:

En mis sueños existe un lugar, (x2)	[a]
Rumorosa de gráciles palmas,	[b]
Donde sueñan la vida con almas	[b]
Y no tiene cabida el pesar.	[a]
Cuba ardiente, Cuba hermosa,	[a]
Dormida en brazos de un mar	[b]
Que no se harta de besar	[b]
Tu cuerpo del lirio y de rosa,	[a]
Qué te impulsó verte diosa,	[a]
A tocar tu cielo un día	[c]
Por la luz y lozanía	[c]
(¿) De jardines tropicales? ⁸	[d]
(¿) Añoranzas terrenales?	[d]
(¿) Celeste melancolía?	[c] (Pasmanick 262)

La canción es grabada por John Santos (1955) y el coro folclórico Kindembo, es un guaguancó con estilo matancero. Como se observa antes de la décima, también en el intermedio de ellas, se coloca una redondilla. Esto no es nuevo, Espinel, como ya lo señalaba en el apartado sobre el punto cubano, lo había expuesto ya en el caso de las glosas de *Diversas rimas*.

La siguiente es una rumba con variación en la rima de la espinela, se llama “La polémica” y es del grupo Los muñequitos de Matanzas:

⁸ En la transcripción que hace Pasmanick, no coloca los dos signos de interrogación, por eso coloco el signo de apertura entre paréntesis.

Quisiera cantar contigo	[a]
siempre y cuando me entiendes	[b]
Aparte que eres mi amigo	[a]
yo sé que me comprendes	[b]
Dice el sabio Salomón	[a]
lo que al hombre lo matan	[b]
son los celos que arrebatan	[b]
la vida y el corazón.	[a]
Por esta misma edición	[a]
nos dicen campeón guerrero.	[c]
Yo ando buscando un vate	[d]
que me escuchara mi lira	[e]
que no cantara mentiras	[e]
ni tampoco disparates.	[d] (Pasmanick 262-264)

La rima de esta décima no conserva la estructura de la espinela y propone una rima abbaacdeed. La variación corresponde a la irregularidad del séptimo verso que no coincide con el siguiente para hacer el puente con la siguiente redondilla de la décima. El siguiente caso comprende la décima octavilla o décima comprimida como la llama Pasmanick o cuarteta cubana como la llama el crítico literario cubano Samuel Feijóo (1914-1992).

La rumba lo más celestial	[a]
de los dominios de Apolo	[b]
es un elemento solo	[b]
del concierto universal	[a]
en ello no tiene rival	[a]
por lo bello y lo fecundo	[c]
si en este grandioso mundo	[c]
no se ha visto cosa igual	[a] (Pasmanick 265)

Esta décima de la canción “Y ya se formó el rumbón” del grupo Yoruba

Andando, retoma lo que también ya Espinel había hecho en *Diversas rimas* pero que ni Pasmanick ni Feijóo lo advierten. Quiero mostrar el siguiente ejemplo para constatarlo:

<i>Pues mi mal terrible y fiero</i>	[a]
<i>de mí propio se recata,</i>	[b]
<i>sabrás que amor me mata,</i>	[b]
<i>mas no por qué causa muero.</i>	[a]
COPLAS	
Aunque a decirse provoca	[a]
el bien de mi pensamiento,	[b]
mi fe y vuestro mandamiento	[b]
me enmudecen lengua y boca;	[a]
y así en este fin postrero,	[c]
donde mi bien se dilata,	[d]
<i>sabrás que amor me mata,</i>	[d]
<i>mas no por qué causa muero</i> ⁹ .	[c] (Espinel 337)

El caso anterior también comprueba que ya Espinel había incluido la introducción para ser glosada en algunos de sus poemas y también la presencia de las octavillas desde *Diversas rimas*. Así que las variaciones que se ven en la rumba de la espinela ya el mismo creador de estas en el siglo XVI las había mostrado. La rumba como los otros ritmos de la música hispanoamericana lo que hacen es replicar la espinela, como también replican las variaciones. De la octavilla en la rumba y sus variaciones se dan las siguientes variaciones:

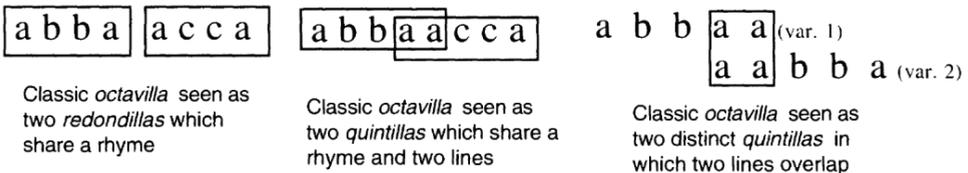


Figura # 8. Variaciones de la octavilla en la rumba (Pasmanick 265).

⁹ Las itálicas son mías, las marco para destacar la glosa presente en esta composición.

Finalmente, la décima abierta consiste en las combinaciones y variaciones que sobre la espinela se puede hacer, como reducir la cantidad de los versos, hacer una introducción o un estribillo con redondillas o con coplas, cambiar la rima y el metro. Lo que el uso de la décima en la rumba muestra y las variaciones expuestas es que fue el campo fértil para usar una forma poética y construir composiciones e improvisaciones acorde con las necesidades del momento, ya sean de carácter técnico, formal o social.

La rumba cubana es uno de los ejemplos más importantes de cómo, en los territorios coloniales, empiezan a manifestarse maneras culturales provenientes de España. Las comunidades afro en ciudades de Cuba, como Matanzas y La Habana, iban creciendo y urbanizándose, trasladando la vida del campo a los barrios, la música de tambores se convierte en una manera de expresar la crítica hacia la injusticia y la desigualdad social.

2.4 Improvisación en el changüí

Uno de los ritmos al que no se le conoce incidencia directa en la salsa es el changüí, esto quizá por su cercanía al son y por la popularidad de este que lo opacó, como al ñengón. Ambos ritmos provienen de la región oriental de Cuba (Lapidus XVII-XIX). Pero el changüí antes que el son tiene una representatividad de donde he seleccionado el siguiente caso ya que permite revisar las décimas en este ritmo. Si bien el changüí proviene de la vida urbana de Guantánamo del siglo XIX, su influencia en la forma original se conserva y llega a la improvisación escogida como el siguiente caso.

En los encuentros de los músicos surgían improvisaciones, es un homenaje en presencia del homenajeado, el llamado “tresero mayor”, acá se observa cómo la lengua también se manifiesta y la herencia de la lengua española, de su poética, se asimila en un encuentro de repentistas changüiceros:

(Primer trovador):

Viva Chito Latamblat

[7 a]

Viva el tresero mayor (2 veces)	[8 b]
Que le da fuerza y valor	[7 b]
A los sonidos del tres	[7 a]
El grande Chito otra vez	[7 a]
Y con él canta Cambrón	[7 c]
Él mantiene mucho son	[7 c]
Negro que canta bonito	[8 d]
Que llena los requisitos –Madre-	[8 d]
En cualquiera versación	[7 c]

(Estribillo):

¡Ay! no quiero más rebolito
Yo no quiero más rebolito (4 veces)

(Segundo trovador):

Cójale lo bajo al tres	[7 a]
Y escuchen su consonancia	[8 b]
(Cójale lo bajo al tres -caballero-	
Y escuchen su consonancia)	
Y vieran con qué arrogancia	[8 b]
Latamblét vuelve a sonarlo otra vez (2 veces)	10 a]

(El primer trovador interrumpe):

Vuelve a sonarlo otra vez	[7 a]
Así lo dijo Cambrón (2 veces)	[7 b]
El mantiene mucho son	[7 b]
Con los sonidos del tres	[7 a]
Así como usted me ve	[7 a]
Yo te digo la verdad	[7 c]
Esta es una realidad –Cambrón-	[7 c]
Que el mundo acá lo está viendo	[8 d]
Que tú me ganas comiendo	[8 d]
Pero cantando ¡qué va!...	[7 c]

(Instituto Cubano de Radio y Televisión)

En la improvisación de esta muestra hay dos décimas. Una de ellas mezcla la primera parte del segundo trovador que es interrumpido por el primero. La primera es una décima con variación en el metro ya que los versos 9, 8 y 2 son los únicos en octosílabos, los demás son octosílabos; sin embargo, cumple con la estructura de la rima abbaaccddc, como también lo cumple la otra décima. Llama la atención de esta muestra que el primer trovador interrumpe al segundo porque la redondilla con la que ha empezado la décima no se adecúa a la estructura clásica, el verso 4 tiene 10 sílabas, y al darse cuenta de ello instantáneamente interrumpe con el verso “vuelve a sonarlo otra vez” y empieza la segunda décima que solo tiene el verso 8 y 9 en octosílabos; los demás son heptasílabos y cumple con la estructura abbaaccddc de la décima clásica. Los dos primeros versos son un laudatorio a quien interpreta el tres, Chito Latamblét, y que en los demás versos de la décima sugiere su capacidad para la instrumentación en la improvisación. La adulación al trovador la devuelve sobre él, en la otra décima, para demostrar que con quien controvertía no tiene la capacidad de improvisar de ahí que diga “Que el mundo acá lo está viendo / Que tú me ganas comiendo / Pero cantando ¡qué va!”.

La primera redondilla de la primera décima tiene rima consonante en los versos 2 y 3 y asonante en el 1 y 4. Los versos 1 y 4 de la segunda décima son también asonantes, así como el 7 y el 10. Los demás versos son consonantes en el sentido estricto de la décima tradicional. Sin embargo, la improvisación en esta muestra de changüí se da en décima modificada según el criterio que da Pasmanick (60). Se observa, en consecuencia, dos décimas modificadas especialmente por el metro y por algunos cambios de rima. Pero la estructura fundamental de la décima clásica se presenta en esta improvisación.

La estructura de los versos corresponde al modelo de la rima de la décima espinela en la cual se observa la estructura “abbaaccddc”, sin embargo, los versos no siempre están en octosílabos y varían algunas veces al heptasílabo (Pasmanick 252). Esta forma se repite a lo largo de las tradiciones orales hispanoamericanas como se ve en la pieza de changüí de Chito Latamblét (1916-1993). Esta estructura impactará, de manera contundente, las canciones

de salsa de los años 1960 y 1970 que incorpora, además de la música africana, la estructura poética del español. Gracias al video se logra observar un tipo de improvisación. El tresero interpreta su instrumento y recibe la adulación de sus acompañantes que se da mediante décimas. La improvisación no solo se daba, como generalmente se ha creído, en el punto cubano; toca también ritmos como el changüí.

Los grupos musicales en Cuba se fueron extendiendo desde la década de 1920. El danzón, de abolengo europeo, heredado y apropiado por los negros, se fue rezagando ante la evolución de un sonido que incorporaba el tres, el bongó, las maracas, el güiro y la marímbula al cual se le denominó changüí y que es el antecedente del son. La base del changüí son los repiques de la marímbula y el bongó que se entrecruzan para dar paso a las frases del cantante que improvisa en décimas. Estos dos instrumentos fueron adaptaciones caribeñas de elementos percusivos que venían con la música de los esclavos africanos. El bongó, por ejemplo, es una adaptación más pequeña de las tumbadoras usadas en la rumba y el tres, por otro lado, es un instrumento de cuerda adaptado de la herencia española basada en la guitarra, el laúd, el tiple y la bandola. A estos se le agrega la percusividad de las maracas como el elemento aborigen de composición de esta música, de esta manera, se conforma el grupo de changüí que se hermana con otros ritmos como el kiribá y el nengón, pero es el que más se destaca dentro de los antecedentes del son.

Aunque estos ritmos fueron conformándose desde comienzos del siglo XIX, sus primeras noticias vienen de la época de la guerra de los diez años (1868 a 1878), que fue la primera guerra que los criollos cubanos libraron contra los españoles en busca de la independencia. Por la misma fecha Atina Latamblét, una esclava de Guantánamo, cuando no existían aún los bongós, en los momentos de descanso del trabajo de los trapiches, tocaba con un taburete los ritmos que fueron creando el changüí junto con sus dos hijos que tocaban el tres. La canción que más tocaban se llamaba “Para ti nengón” que hasta los españoles lo bailaban (Instituto Cubano de Radio y Televisión). De esta manera, se inicia el uso de uno de los elementos más importantes en

la música del Caribe, el “guajeo” que es la versión cubana de un “ostinato” que inaugura el tres y que consiste en la repetición de un mismo ritmo en las cuerdas, en la salsa de los años 1960 y 1970, este elemento se trasladó al piano y se convirtió en una de las formas musicales más importantes no solo de la salsa sino del jazz latino. El tambor africano, ante la inexistencia material por las prohibiciones de la esclavitud, se empieza a camuflar en los instrumentos que el amo y colonizador no veían como peligrosos.

El esposo de Atina Latamblét, Demerio Latamblét, luego de ser esclavo se convirtió en carpintero y de allí pasó a construir instrumentos de cuerda. Historias como la de esta familia conforman el legado del changüí, pero más allá de la historia, representa la constitución de un discurso emergente dentro de la colonia que construyó una manera de expresión de los negros que antes, siendo esclavos, no podían expresar. La música permitía conformar, en las canciones y la música, la memoria, su historia, esto impactó de manera definitiva, no solo la consolidación de la música africana en Cuba, sino que representa lo distintivo de un discurso alternativo en medio de la marginalidad, que, al ser así, de manera encubierta, va construyendo un concepto musical que con el son se convertirá en un modelo permitido en la sociedad cubana de comienzos del siglo XX, esto luego irá a la salsa. Por eso, es importante la marímbula en el changüí ya que, si bien el tres representa el componente europeo español de la música y por ahí se infiltra, la marímbula no va al ritmo del tres, sino que es un perfecto contraste, es decir, a pesar de dialogar y convivir, va por otro camino sin disonar del resto del ensamble, sino completándolo. Esto mismo pasa en el punto cuando la tonada va con otro ritmo y cadencia.

El changüí es el directo antecedente del son y, con el paso del tiempo, se pueden confundir, ya que en estos ritmos se encuentra el “guajeo” como elemento común ejecutado por el tres. El son montuno retomará el estilo changüicero en donde el tres es el conductor, allí ya está infiltrada la síncopa en un instrumento creado en Cuba, pero con ascendencia europea, esto permite que se valide a nivel social.

En el changüí la música se hacía como en la bomba, la plena, la rumba y la tumba, para celebrar los momentos festivos, es el son el que logra el espacio de la profesionalización del músico. El antecedente de estos ritmos en la región oriental de Cuba se encuentra en la tumba que llevaron los esclavos de La Española, luego Haití, a finales del siglo XVIII. Como se infiltra el tambor en el tres del changüí, el ritmo de las tumbadoras se camufló en el güiro, que después se convirtió en el guayo, instrumento de metal también llamado ralladera, entre él y el tres llevan la coordinación de los compases en los que varían diversos acentos y en los que entran los estribillos y los cantos antifonales que afectaron al son y más tarde a la salsa. La música africana, así como se infiltró la religión, mutándose entre los santos católicos, se infiltra para siempre en el espíritu afro-hispano-antillano. El changüí, en su evolución, muestra que el camuflaje del tambor en el tres, y también en el moderno instrumento de percusión que reemplaza al güiro, el guayo, coexisten diversas voces. La delicadeza del güiro es relegada por el metal del guayo. El metal genera otra sonoridad, lo cual responde a la actualización de los instrumentos al mundo moderno, allí el metal fue interviniendo en todas las músicas afrocaribeñas. Sin embargo, en el changüí se trasladan a otros instrumentos el ritmo originario de la tumbadora que daba el ritmo a la música.

El changüí hace encontrar las tradiciones instrumentales europeas con los ritmos de África y los mezcla con el güiro, que es un instrumento indígena de América. Por otro lado, la adopción del español, como la lengua materna, es un tema ya resuelto a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX se a relocaliza en las canciones de las tradiciones orales hispanoamericanas.

El changüí relocaliza el espacio cultural de la música cubana con sus diversidades e híbridices, es decir, conforma la música a partir de elementos que son de diversos lugares, al juntarlos los resignifica culturalmente. También, el changüí, en términos poéticos, es el antecedente y fundamento del son ya que las improvisaciones en décimas y los estribillos, fundan el espíritu cantado de las músicas de cuerdas que se mezclan con la percusión africana.

El punto cubano si bien es el que explotó mejor la décima como técnica de improvisación, no es exclusivo de este ritmo la ejecución de esta herencia formal de la poesía española. El changüí es otro ejemplo de la inserción de las décimas espinelas en el acervo cultural de Cuba. La décima penetró no solo las regiones centrales de la isla, también otros lugares que tenían otras herencias musicales. El oriente de Cuba estaba más influenciado por la música que entró de La Española, que luego fue Haití. Los migrantes africanos que llegaron luego de la independencia de Haití tenían apellidos franceses, como Latamblét, hablaban francés. La presencia del castellano como la lengua de la isla ejerció un cambio en esta población que se dispersó al principio por el oriente. La herencia francesa se transforma con la presencia de formas poéticas como la décima. El changüí es el resultado sincrético de los descendientes de africanos de habla francesa provenientes de La Española, que luego trasmularon con la lengua castellana a formas de composición como la décima que permite que la música que llevaban se integrara al nuevo lugar de habla castellana.

La universalización de la décima en Cuba se extiende por varios géneros y no es exclusiva del punto cubano como han insinuado algunas investigaciones (Gómez García y Rodríguez 247). Si bien es cierto, el punto cubano la explotó de manera más amplia que otros ritmos, el changüí participa también de esta herencia e influencia de un estilo poético que viene del Siglo de Oro español. Lo mismo se observa en el siguiente capítulo, donde estudio la música puertorriqueña, que, en el caso del seis, usa también la décima espinela.

Capítulo 3

La poética de la presalsa puertorriqueña

La presalsa puertorriqueña es igual de importante a la presalsa cubana que ya he analizado, con algunos estudios de canciones, en el anterior capítulo. Sin embargo, tiene la diferencia de haber afectado más directamente el desarrollo de la salsa en Nueva York debido a la diáspora puertorriqueña hacia Estados Unidos, que se masificó a partir de 1917. Luis Rafael Sánchez ha definido este proceso como “la guagua aérea” (L. R. Sánchez, *La guagua aérea* 7). Guagua, en Cuba y Puerto Rico, es el nombre que se le da al bus. “Guagua aérea” refiere al uso del avión entre Puerto Rico y Estados Unidos como símbolo de la migración masiva entre estos dos territorios. Antes del intercambio de la música puertorriqueña en Nueva York, se desarrollaron ritmos locales que poseen una tradición poética enmarcada en la música popular y la tradición oral. Por esto, en este capítulo estudiaré canciones de plena, bomba y seis puertorriqueños que configuran el repertorio literario de la presalsa en Puerto Rico.

3.1 Las réplicas de la plena

Varias de las canciones de plena se popularizaron por la tradición oral. El autor es anónimo o las canciones han perdido la identificación con un autor específico debido a su fructífera popularización, que encarna formas diversas tanto a nivel literario como musical. Esta idea se apoya en los planteamientos de Paul Zumthor quien señala:

Le texte poétique oral, dans la mesure même où, par la voix qui le porte, il engage un corps, répugne plus que le texte écrit à toute analyse qui le dissocierait de sa fonction sociale et de la place qu'elle lui confère dans la communauté réelle ; de la tradition dont peut-être il se réclame , explicitement ou de manière implicite ; des circonstances enfin où il se fait entendre. (39-40)

La plena que a continuación estudio se titula “La plena que yo conozco” o “La plena de San Antón” que emerge dentro del proceso de identificación y catalogación musical que se hace mediante la tradición oral. Se observa una estructura poética definida por la discusión acerca del origen de la plena. En este la reflexión por el origen de una música se encarna en una canción con procedencia en la tradición que es la manera en que la voz poética popular se hace oír.

Coro:

<i>La plena que yo conozco</i>	[8]
<i>No es de la China ni de Japón</i>	[9]
<i>Porque la plena viene de Ponce</i>	[10]
<i>Viene del barrio de San Antón</i>	[9]
Unos dicen que es de Guayama	[9]
Y otros, que es de Bayamón	[7]
Pero la plena viene de Ponce	[10]
Viene del barrio de San Antón	[9]
La bailan en Machuelito	[8]
En Palo España hasta en el ciclón	[9]

Pero la plena bien sabrosona	[10]
Viene del barrio de San Antón	[9]
La tocan en Venezuela	[8]
En el Brasil y hasta en Nueva York	[9]
Pero la plena viene de Ponce	[10]
desde el barrio de San Antón	[9]
La tocan con un requinto	[9]
Con clarinete y con saxofón	[9]
Pero la plena bien sabrosona	[10]
Viene del barrio de San Antón	[9]

La canción acá estudiada es una plena que se compone de cuatro estrofas intercaladas con el coro. La peculiaridad es que la segunda parte del coro se repite con variaciones en las estrofas. Los versos fijos del coro “Porque la plena viene de Ponce / Viene del barrio de San Antón” varía en el cambio de la conjunción “porque” por “pero”. Sin embargo, la función es la misma ya que indica el lugar de donde se considera que viene la plena; el barrio de San Antón. La primera estrofa indica que la plena viene de Guayama o de Bayamón, que se opone a que viene en realidad del barrio de San Antón, en Ponce. La segunda estrofa indica un lugar en el que la bailan llamado Machuelito y una situación natural que es el ciclón; nombre que le dan en el Caribe hispánico a los huracanes. En la tercera estrofa menciona que la tocan, es decir, que la interpretan, fuera de Puerto Rico y en la última estrofa enumera los instrumentos que la interpretan; el requinto, que es un instrumento de percusión, el saxofón y el clarinete.

Los versos recurrentes del final del coro que se repiten, con variaciones, en las estrofas, reiteran el origen de la plena puertorriqueña. En la estrofa 4 y 2 se da la variación “sabrosona” como adjetivo de la plena.

Formalmente, tanto el coro como las estrofas están compuestas de 4 versos, solo hay rima consonante entre el verso 2 y 4 en el coro, en la primera, segunda y cuarta estrofa; y rima asonante en la tercera estrofa. De otro lado, la métrica corresponde a versos de arte mayor; versos de más de ocho sílabas.

La métrica no es precisa y exacta entre las estrofas. La única regla formal que se presenta en esta muestra de plena es la rima ya expuesta. Métricamente, los dos versos finales de cada estrofa y el coro, por ser los mismos, son decasílabos y eneasílabos. Las variaciones en la métrica se dan en los versos 1 y 2 que varían entre heptasílabos, octosílabos y eneasílabos.

La mención en las canciones populares a China o Japón hace referencia a lugares de origen de las cosas o lugares lejanos ensoñados. Por la visión popular de que China y Japón tienen una historia más larga que incluye dinastías antiguas, se recurre a este estereotipo. “En un bosque de la China”, canción que se hizo popular en la década de 1940, y que se desconoce su autor, ejemplifica el significado de lo lejano y ensoñado. En “La plena de San Antón” la mención, en el coro, a Japón y a China significa la confrontación de estos lugares con el origen de la plena. Se recurre a la estrategia de localización geográfica con la ironía de confrontar a estos dos países de Asia con un barrio de la ciudad de Ponce en Puerto Rico. El hecho popular de esta inclusión coincide con la canción “Ojos chinos” de 1964 de El Gran Combo de Puerto Rico, entre otras.

La música popular recurre mediante la improvisación a usos léxicos que se van extendiendo en la conciencia social y que se distribuyen por varias piezas musicales con letras cantadas. Los usos lexicales, la glosolalia y los topónimos surgen de manera espontánea y no se teorizan, sino que surgen en los usos de las comunidades que mediante la tradición oral los incluyen en la música. Al respecto señala Paolo Scarnecchia: “Todo ello puede estar sedimentado en el saber tradicional sin ninguna conceptualización teórica o bien actuar como el reflejo de una concepción específica del mundo sonoro” (66). El uso de los topónimos en “La plena de San Antón” tiene una función sonora que se combina con una función léxica que implica la comparación entre un lugar lejano y uno cercano, este último, de donde nace la plena como lo propone la canción.

La primera estrofa usa otros topónimos pero que, en contraste con los del coro, refieren a ciudades de Puerto Rico. Los dos primeros versos: “Unos

dicen que es de Guayama / Y otros, que es de Bayamón” confronta los lugares de donde, se supone, es el origen de esta música. La canción propone que la plena es de Ponce y no de Guayama o de Bayamón. Respecto al origen de la plena señala Peter Manuel: “The *plena* is believed to have originated in Ponce around the turn of the century” (258). Guayama es en el sur de la isla como Ponce, mientras que Bayamón es en el norte.

La segunda estrofa expresa el baile como una manera de mostrar la plena y menciona otros topónimos: Palo España y Machuelito, en donde se baila la plena. El topónimo es roto y se traslada en la misma estrofa a un hecho atmosférico: el ciclón. La ubicación insular de Puerto Rico la ubica en una zona geográfica y climática en donde periódicamente se registran huracanes, a los que en los países del Caribe hispánico se les denomina ciclones. La referencia a lo espacio temporal se da para ubicar la música en unas condiciones específicas de su origen, creación y difusión. Lo temporal se refiere a que se baila en todo momento, incluso en época de huracanes. Se expresa, de esta manera, el sentido festivo de la plena que involucra transversalmente su difusión. Es por esto mismo que la estrofa 3 expresa su difusión más allá de Puerto Rico y los topónimos son otros países; Brasil y Venezuela y a la ciudad de Nueva York.

La última estrofa hace referencia a algunos instrumentos con los que se interpreta la plena: el requinto, el clarinete y el saxofón. El primero es un instrumento de percusión y hace referencia a un pandero de plena. La plena tradicional, la que se hacía a finales del siglo XIX, era con tres panderos, el grande llamado seguidor; el mediano, punteador, y el pequeño, requinto. En su orden, la afinación es baja, media y alta. La inclusión de otros instrumentos, como los de viento que nombra la tercera estrofa, fueron posteriores cuando la música se popularizó. Las obras de Manuel Jiménez “El Canario” de la década de 1930 y las de César Concepción de 1950, involucran más instrumentos y llevan la plena a los salones y a las grabaciones mecánicas (Berríos-Miranda, “El Gran Combo, Cortijo, and...” 126). “La Plena de San Antón” hace referencia a la evolución de la plena, insinúa su origen, posteriormente, su difusión geográfica a nivel local, luego a nivel internacional, y, finalmente, hace relación a la evolución musical.

Lo común del coro y de las estrofas es la repetición de los dos versos finales de cada cuarteta. A pesar de que haya variaciones, el sentido de reivindicar a Ponce como el lugar donde se originó la plena se repite en los dos versos finales de cada cuarteta. Esta variación se da dentro de la técnica retórica clásica de la repetición. “A mayor número de repeticiones, mayor énfasis. Aplicando un burdo criterio matemático diríamos que una repetición ayuda a estructurar la frase y muchas producen un efecto retórico si no entrara en juego un factor de importancia: el peso semántico de las palabras” (Vallejo 128). Repetir que la plena es de San Antón pretende un juego retórico que insiste en la discusión acerca del origen de la plena.

La composición en versos de arte menor expresa un mensaje directo y sintético, no es una composición grandilocuente, es sencilla, pues solo debate el origen de la plena, no hay un mensaje extenso y elaborado solo una expresión recurrente y auto afirmativa respecto al origen de esta música.

La plena se asocia desde finales del siglo XIX a música de afrodescendientes, por esto, como todo lo que toca el racismo, ha tenido que luchar contra la segregación y la discriminación. El tema del color de la piel toca la plena ya que se define como música de mulatos. Al respecto señala Tomás Blanco:

Típica de nuestro pueblo, nuestra plena no es ni negra ni, mucho menos, salvaje. En toda la Nigricia africana no podría encontrarse parangón exacto. La bomba bárbara - danza negra, baile de esclavos- dotó a su biznieta la plena, con lo mejor que ella tenía: vigor natural, efectos de percusión y ritmos. El ritmo es excelencia negra. De esa excelencia participa la plena con extraordinaria riqueza: sonoros ritmos trepidantes, sincopados, repetidos, monótonos, que se combinan con otros variables, alargados, elásticos, fugaces y llenos de insinuación. Este elemento negroide subraya el canto y juguetea con él. Por todo lo demás, la plena es plenamente blanca.

La plena es una música de influencia africana desarrollada por músicos proletarios mediante la cual se expresaban situaciones cotidianas y esenciales del mundo marginado de los trabajadores (Aparicio 27). Contrario a la bomba

esta no se hace con tumbadoras sino con tres panderos. Los panderos, en su evolución se convirtieron en el instrumento para acompañar los pregones mediante los que se daban noticias, por eso tenían letra. Como muchos de los ciudadanos aún no sabían leer, la plena se convirtió en el medio por el que las noticias se difundían, de ahí el hecho de que se haga con anécdotas y circunstancias comunes que se podían volver cómicas o parodiadas.

En “La plena de San Antón” se propone el surgimiento de esta música en Puerto Rico sin recurrir a la rememoración africana. Llama la atención el contraste que hace con China y Japón, pero no con África como se veía en la referencia que de la plena hace Tomás Blanco. La bomba y la plena son músicas familiares ya que la estructura básica de la percusión se comparte, lo que cambia en la plena es la presencia de panderos en vez de tambores regulares. La aseveración respecto a lo blanco que hace Tomás Blanco refiere al elemento español, especialmente en la estructura literaria de la plena. También señala, por lo mismo, el autor: “Y el fondo melódico de la plena, como el de toda la música regional puertorriqueña, es de sabor marcadamente hispánico”. Una de las partes de la melodía es la letra de la canción que se hace en español de Puerto Rico. Es por esto por lo que repite que “Tan tradicionalmente español es el fundamento melódico de la plena, que un culto peninsular, aficionado a escuchar plenas, me ha demostrado la evidente similitud de la línea melódica de Santa María con el motivo esencial de una cántiga de Alfonso el Sabio” (Blanco). El ritmo es el elemento africano que configura la plena desde la configuración entre los panderos que dialogan, pero las letras de las canciones insuflan el elemento hispánico que se configura desde la tradición poética.

La letra de la plena es, en la mayoría de los casos, conformada por versos octosílabos y rima asonante, cercana al romance castellano. En la canción de “La plena de San Antón” se observa que hay versos irregulares y que todos no son octosílabos, pero sí hay una tendencia al octosílabo y este es la media de todos los versos. La influencia de los romances evolucionó de diversas maneras y en la plena se observa que conserva elementos del romance español.

La comparación entre las cántigas de Alfonso el Sabio y la plena permite entender cómo se estructura esta forma poética que perdura y se lleva a la música popular. En Santa María se observa las bases del romance:

Coro	
Santa María	[5]
líbranos de todo mal	[7]
ampáranos señora	[7]
de este terrible animal	[7]
En un barrio de aguadilla	[8]
serían como las seis.	[7]
Se ha presentao el demonio	[7]
dando salto en el batey...	[7]
(Canario y su grupo)	

Si bien el uso del verso octosílabo deja de ser universal en las músicas de ascendencia africana, las bases melódicas se conservan y se mezclan con el ritmo, generando contracciones o extensiones en la métrica al ser cantadas. La característica silábica y silabo tónica del verso español adquiere modificaciones generadas por la música al ser cantada (Belic 88). La comparación con las cántigas permite discernir la influencia marcada de formas antiguas que se conservan con rasgos diferentes en este ejemplo de plena, pero con una base métrica similar.

Fez un miragr ` a Rëynna
Santa María do Porto
por un ome que te tijnna
con ela, e os seus liuros
pintaua ben e agina,
assi que muitos outros
de saber pintar uençia...
(Alfonso X. citado en Cueto 64-65)

La pervivencia del romance castellano en la música del Caribe hispánico no solo se debe a la influencia de la métrica y la rima, también a las temáticas de la vida cotidiana. Los que destaca Tomás Blanco son:

la expedición de nuestros soldados a Panamá, la quiebra bancaria, el ciclón que azota la isla -Submarino alemán, Moratoria, Temporal- pregona los sucesos del día: el crimen pasional, las vicisitudes del contrabandista, la llegada de un nuevo obispo -Cortaron a Elena, Los muchachos de Cataño, El obispo de Ponce-; o, rememorando a Gonzalo de Berceo, glosa el último milagro de la Virgen -Santa María-. Elabora, pues, en fin, todos los temas que cautivan la fantasía popular.

Uno de los representantes más importantes de esta tradición fue Joselino “Bumbúm” Oppenheimer (1884-1929), quien componía canciones a partir de las noticias. Por ejemplo, la noticia contenía la siguiente información: “como esa cosa tremenda de que una vengadora tintorera se tragase al abogado americano de la guárica central” y de allí resulta una plena titulada “La tintorera del mal” (Suau). “Bumbúm” era de un barrio proletario de Ponce donde se da el origen de la plena según Frances Aparicio, que permite ratificar la tesis de “La plena de San Antón” (28-29). En medio de la vida urbana se improvisaban plenas que tienen la estructura antifonal en donde un coro, conformado por sus compañeros de trabajo, replica al improvisador; Oppenheimer era plomero, sus colegas le respondían con refranes hasta que abandonaron el oficio para conformar la primera banda de plena.

Como el son, la base de la plena es la alternancia entre la copla y el estribillo, allí surge la improvisación que es un recurso narrativo para contar algo de actualidad. La pieza comienza con el estribillo que surge luego de una introducción instrumental de los panderos mezclados con cordófonos, ya sea el cuatro o la guitarra. Al terminar el estribillo el cantor entra a la pieza con un contraste respecto al estribillo, esta mecánica se repite indefinidamente y recuerda los cantos rituales africanos en que en largas jornadas la música nunca paraba. Si el coro ejecuta el estribillo nuevamente el cantor está obligado a improvisar.

Las melodías de los cantos se caracterizan por ser cortas y sencillas que van, la mayoría de las veces, en tono mayor, pero también aparecen muestras de pentafonía y modalismo en donde se adaptan melodías ya conocidas a nuevos textos. Los temas de estos son situaciones cotidianas llenas de jocosidad que evalúan los acontecimientos de la vida política de Puerto Rico. Por lo anterior, indican Gómez García y Rodríguez: “La plena pasa a integrar un repertorio variado de las orquestas de baile y en la actualidad se halla presente dentro de las especies integradoras de la salsa latinoamericana y caribeña” (240-241). Como en todos los ritmos del Caribe, la música popular tiene la función que todas las formas de la poesía oral han tenido y que es básicamente la de referirse a los acontecimientos particulares de la vida pública, hacerlos notar y volverlos crónica.

“Tintorera del mar”, “Mamita llegó el obispo” (o “El obispo de Ponce”) y “Cortaron a Elena”, canciones que empezaron a cantarse en la primera década del siglo XX, son la crónica de hechos que sucedieron en Puerto Rico y que cuentan la historia de una visita del obispo a Ponce, la muerte de un abogado que había llegado a representar a una compañía de los Estados Unidos en una huelga y la historia de una mujer víctima de una venganza amorosa (Aparicio 30). La primera cuenta cómo el abogado fue mordido y devorado por un tiburón hembra (tintorera) y representa la defensa y la venganza de la misma naturaleza contra los intereses foráneos y las unilaterales leyes estadounidenses en Puerto Rico.

Tintorera del mar,
tintorera del mar,
tintorera del mar,
que te comiste a un americano.

En la playa del condado
que pertenece a San Juan,
se perfiló como un viento
la tintorera del mar...

Cortaron a Elena,
Cortaron a Elena,
Cortaron a Elena,
Y se la llevaron al hospital.

Su madre, lloraba,
¡Cómo no iba a llorar!
Si era su hija querida
Y se la llevaron al hospital

En el sitio del suceso
la sangre se vio brotar...
Tintorera del mar
Te comiste al abogado
De la Guárica Central.

Su madre estaba en la playa
llorando a la orilla del mar,
lloraba Leopoldo Tormes,
lloraba Martínez Nadal
Tintorera del mar...¹⁰ (Suau)

“Mamita llegó el obispo” describe la llegada de un obispo extranjero a la ciudad de Ponce. Quien grabó por primera vez esta plena y quien fue uno de los que hizo más popular esta música fue Manuel Canario Jimenez en 1927, hasta que en Nueva York se comercializó la plena y el valor poético se redujo y Canario acortó las letras de las canciones, se omitían los detalles de las historias que era lo que anteriormente llamaba la atención y solo se especializaba en repetir refranes. Este hecho marca un cambio en el paradigma compositivo literario de la música de Puerto Rico que afecta la salsa ya que, para acomodar la letra a las condiciones comerciales, estas varían. A nivel instrumental se reemplazó

¹⁰ Cito esta versión que combina las dos historias, porque muchas veces cuando se interpretan las plenas se suelen combinar las historias, habiéndose interpretado, en su origen, por separado.

lo rítmico por lo melódico y la plena perdió su esencia (Aparicio 30-33). Contrario a esto la tradición expuesta en “Mamita llegó el obispo” evidencia una gran riqueza poética y musical:

Mamita llegó el Obispo,
llegó el Obispo de Roma,
mamita, si tú lo vieras
¡qué cosa linda, qué cosa mona!

Tiene los ojos azules
la cara muy coquetona
¡ay mami, si tú lo vieras!
¡qué cosa linda, qué cosa mona!

El obispo no confiesa
nada más que a las fregonas
con esa boquita dulce
¡qué cosa linda, qué cosa mona!

Y dicen las hermanitas
del Sagrado Corazón:
“Muchachas, tengan cuidado,
porque el Obispo es un gran león.

El Obispo no come piña
que lo que come es toronja,
¡ay, mami, si tú lo vieras!
¡qué cosa linda, qué cosa mona!
El Obispo no toma ron
que le gusta la cañita
Mamita, si tú lo vieras
¡qué cosa linda cuando se pica!

Los hombres están rabiosos
al ver cómo están las cosas,
pues, dicen que las mujeres
ahora se han vuelto todas devotas.

Dicen que el Obispo es jockey
y monta la yegua Nora,
Mamita, si tú lo vieras
¡qué cosa linda cuando la monta!

La plaza de las Delicias
se llena cuando él se asoma;
y hay una que le ha pedido
un paseíto en carro con gomas.

Mamita, un obispo solo
no da para ser de todas,
Mamita, yo lo que quiero
es que me lo dejen para mí sola. (Citado en. Aparicio 30-31)

La plena hereda de la tradición oral la jocosidad, muchas veces, incluso, en situaciones trágicas. La burla es la manera como se expresa esta poesía. “Mamita llegó el Obispo” está repleta de ambigüedades donde se expresa de manera literal un sentido que en el nivel de la interpretación es una crítica a los comportamientos que parecen normales, mucho más si tiene que ver con la religión, en donde esta plena es una narración de la misma ambigüedad de la moral religiosa.

La salsa toma posteriormente de la plena el elemento poético para componer las canciones, es decir, el antecedente principal, el que le da cuerpo a las canciones de la salsa se encuentra, entre otros ritmos, principalmente, en la plena, estos elementos son los que toman compositores como Catalino Curet Alonso (1926-2003), Rubén Blades (1948-) y Johnny Ortíz (1946-).

El compositor, en este contexto, representa los valores principales del poeta que transmite, mediante sus versos, los imaginarios de una comunidad y su cultura. La función principal del compositor de plena y de la letra que compone es hacer la memoria literaria de su cultura. Estas canciones se inscriben, por lo tanto, en la categoría que he definido como canción relato ya que presentan una estructura narrativa que contiene personajes y tiempos diversos de acontecimientos específicos.

3.2 La bomba y su poética

La bomba, al igual que la plena, es una música construida con base en la tradición musical africana. La música tradicional puertorriqueña, basada en los tambores, ha sobrevivido gracias a la transculturalidad entre la raíz africana e hispánica que se encuentran en la música urbana cuando se consolidan, poblacionalmente, los centros urbanos en Puerto Rico. Sin embargo, lo africano se infiltra de una manera alterna en lo hispánico y es así como sobrevive la música de herencia africana; a este proceso Quintero Rivera lo llama “el tambor camuflado” ya que los ritmos del África se fueron infiltrando dentro de la preponderante cultura hispánica (*¡Salsa, sabor y control!* 201). Peter Manuel da la siguiente definición:

The *bomba* is a product of slave plantation society in the Spanish colonial period. Performed exclusively by lower-class blacks and mulattos, it consists of call-and-response vocals, lively percussion on the *bomba* barrel drums, and dancing, either by a couple or a soloist; in either case the genre focusses on the spirited interaction between the dancer(s) and the lead *bomba* drummer. Aside from folkloric contexts, *bomba* survives in a few proletarian, predominantly black towns like Loáiza Aldea, where it continues to be danced (especially by girls) at parties and fiestas. (258)

La bomba se crea, básicamente, con tres tambores al igual que la plena que, en su evolución dialoga, con el canto procedente de composiciones hechas en español y con jitanjáforas. En esta sección estudiaré la canción “Falsa canción de baquiné”, poema de Luis Palés Matos que se canta en bomba y que traduce la síntesis de música y literatura.

La poesía y la música en el Caribe hispánico se encuentran de diversas maneras. Este poema de Luis Palés Matos puede entenderse, desde los planteamientos de Steven Paul Scher, como la relación “literatura en la música” y música y literatura” (192). Hay dos tipos de relación, porque el poema fue escrito como una obra incluida dentro del libro *Tuntún de pasa y grifería* (1937) que posteriormente se adapta a la música y también puede ser vista como una letra para música.

¡Ohé Nené!
¡Ohé Nené!
Adombe gangá mondé,
adombe,
candombe del baquiné,
candombe.

Vedlo aquí dormido,
Ju-jú.
Todo está dormido,
Ju-jú.
¿Quién lo habrá dormido?
Ju-jú.
Babilongo ha sido,
Ju-jú.
Ya no tiene oído,
Ju-jú.
Ya no tiene oído...

Pero que ahora verá la playa.
Pero que ahora verá el palmar.
Pero que ahora ante el fuego grande
con Tembandumbá podrá bailar.

Y a la Guinea su zombi vuela...
-Coquí, cocó, cucú, cacá-
Bombo, el gran mingo, bajo la selva
su tierno paso conducirá.
Ni sombra blanca sobre la hierba
ni brujo negro lo estorbará.
Bombo, el gran mingo, bajo la selva
su tierno paso conducirá.
Contra el hechizo de mala hembra
cocomacaco duro tendrá.
Bombo, el gran mingo, bajo la selva
su tierno paso conducirá.
-Coquí, cocó, cucú, cacá-

Para librarle de asechanza
colgadle un rabo de alacrán.
Será invencible en guerra y danza
si bebe orines de caimán.

En la manteca de serpiente
magia hallará su corazón.
Conseguirá mujer ardiente
Con cagarruta de cabrón.

A papá Ogún va nuestra ofrenda,
para que su arrojo le dé
al son del gongo en la calenda
con que cerramos el baquiné.

Papá Ogún, dios de la guerra,
que tiene botas con betún
y cuando anda tiembla la tierra...
Papá Ogún ¡ay! papá Ogún.

Papá Ogún, mingo implacable,
que resplandece en vodú
con sus espuelas y su sable...
Papá Ogún ¡ay! Papá Ogún.

Papá Ogún, quiere mi niño,
ser un guerrero como tú;
dale gracia, dale cariño...
Papá Ogún ¡ay! papá Ogún.

Ahora comamos carne blanca
con la licencia de su mercé.
Ahora comamos carne blanca...

(Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería* 32-33)

El poema está compuesto por tres secciones. La primera está escrita con jitanjáforas e interjecciones mezcladas y frases con sentido completo en español. La interjección inicial con la que empieza el verso hace referencia a un niño o un bebé y en el verso 5 refiere al “candombe del baquiné”. La segunda estrofa contiene una recitación antifonal en la que luego de expresar una recitación se prosigue con la jitanjáfora “Ju-jú”. A quien hace referencia el poema está dormido, describe su situación existencial en un estado de quietud y de silencio.

La estrofa 3 constituye un puente con la siguiente estrofa que es la más larga con 13 versos. En los tres primeros versos aparece la frase “Pero que ahora...” con un complemento diferente para rematar la estrofa con la frase “Tembandumba podrá bailar”. La estrofa 3 se puede ubicar como parte de la segunda sección que conecta la primera parte en la que todos los versos no son legibles completamente en el sistema lingüístico del español. En el verso 2 y el 13 de la tercera estrofa aparece la onomatopeya “-Coquí, cocó, cucú, cacá” que simula un ave. La tercera sección está conformada por dos cuartetos que describen ritos con animales, que dan paso a la tercera sección del poema en

donde las estrofas de la 7 a la 10 se hace una oración al dios Ogún. La estrofa final cierra como conclusión de la oración a Ogún.

Métricamente el poema no es uniforme ni corresponde a una estructura clásica de la poesía española, aunque replica algunas como la rima de la copla y la redondilla. La primera sección varía entre versos hexasílabos y heptasílabos con las interjecciones intercaladas en los versos de la segunda estrofa y con jitanjáforas cortas en la primera. El puente que conecta la primera y la segunda sección presenta la rima “ababa” pero por la irregularidad de los versos no se puede decir que sea una copla o un serventesio (Belic 603-611). La rima en la primera y en la segunda estrofa es consonante en cada verso intermedio, mientras que en la tercera estrofa es consonante en los versos 2 y 4 y asonante en 1 y 3. En la estrofa 4, que es la más extensa, hay una recitación en la que se repiten tres veces los versos “Bombo, el gran mingo, bajo la selva /su tierno paso conducirá”. La rima de los versos 5 y 6, por otra parte, son consonantes en la estructura clásica “abab”, similares a los de la última sección que refieren al dios Ogún. El cierre es una estrofa de tres versos que insinúa la continuidad del poema al terminar en punta.

El poema de Luis Palés Matos ha sido cantado con ritmo de bomba. La versión estudiada aquí es la versión de Alberto Carrión. Las dos interjecciones iniciales indican que el poema trata sobre un infante. Posterior a la exclamación quejumbrosa siguen los versos 4 y 5 escritos en una lengua diferente al español. Como las lenguas africanas fueron olvidadas con el desarrollo de la colonia, se pensaría acá en el uso de las jitanjáforas. Estas, como lo he mencionado antes, son expresiones sonoras sin significado convencional en una lengua, pero con un sentido que puede reflejar un pensamiento, un sentimiento, una sensación o diversas expresiones que se parangonan con lo que puede expresar la música (Ribera Ruiz de Vergara 203). En las jitanjáforas prima lo fónico y esto le da sentido a la expresión poética. Sin embargo, en el poema de Luis Palés Matos, la expresión: “Adombe gangá mondé” no tiene un sentido en lengua yoruba ni tampoco en alguna de las lenguas bantú del África occidental que fueron las que afectaron el Caribe hispano (Sindoni 223). La expresión se usaba en

los rituales que se hacían en Puerto Rico cuando moría un niño. La tradición africana se mezclaba con la hispana porque se cantaba este fragmento que se acompañaba con oraciones cristianas. Luis Palés Matos tuvo acceso a estos rituales desde su niñez y el poema es la traducción de estos acontecimientos en la poesía (Comisión puertorriqueña). El candombe es un baile africano y el baquiné es el ritual africano para despedir a un niño que murió. Por lo tanto, en el poema se invoca al niño que murió y se señala a un ser malicioso por haber causado la muerte. El título sugiere algo imaginado, que no es real, porque no hay una muerte como tal, solo se vuelve un poema, una canción.

La segunda estrofa representa la forma antifonal en que se cantaban los ritmos africanos y que llegaron a la bomba. Señala Ángel Quintero Rivera que los ritmos de ascendencia africana son por antonomasia antifonales (“¡Salsa! y democracia” 21). En los coros de bomba se expresan pensamientos reiterativos que, en la forma antifonal, mediante la repetición, causan un efecto sonoro, pero también poético, en el que se pretende reiterar, sobre una serie de versos o estrofas, un pensamiento o una idea precisa. La redundancia, como elemento semántico en el canto, se pierde en la síntesis antifonal de las canciones de bomba, que también se encuentra representada en el poema de Luis Palés Matos. Las variaciones de la antífona se dan como complementos al fragmento que se repite. En “Falsa canción de baquiné” la parte antifonal se encuentra en la segunda estrofa en la onomatopeya “Ju-jú”, que simula el sonido de un ave, por el contexto del poema, agorera; que trae malas noticias por la muerte de un infante. Cada parte de la antífona, que no corresponde a la onomatopeya, narra, en el orden de los versos del 8 al 19, que el niño está dormido y se cuestiona por quién lo habrá dormido, es decir, quien lo ha llevado a la muerte mediante un ritual. “Babilongo ha sido” precisa el responsable del ritual ejecutado para acabar con la vida del niño. Al respecto señala Jan Knappert “Almost everywhere in Africa untimely death is attributed to evil magic, either evil spirits or wicked people, or other agents ... It is therefore understandable that their children’s health is foremost in people’s minds...” (224). Se entiende desde esta tradición que como la muerte se aduce a algo no natural, la manera de lograr un daño a alguien es con la muerte de su hijo o, si se cree que el

infante va a ser alguien exitoso, no permitirlo y evitarlo antes de que llegue a la adultez.

En la tercera estrofa hay un cambio del duelo hacia la construcción positiva de la vida después de la muerte. Ver la playa, el palmar, el fuego grande y bailar con Tembandumba muestra una visión supra natural de la muerte. Al infante, al morir, y a pesar de lo trágico de su final, la vida supra natural lo coloca en un lugar cercano a las deidades donde podrá bailar con ellas. Por eso, en la cuarta estrofa insinúa la transfiguración en zombi, recurriendo al mito haitiano, que volverá a África -Guinea-, transfigurado en una entidad supra natural. El segundo verso de la cuarta estrofa retoma el recurso a la onomatopeya para representar el ave que representa entidades no reales. Aparece Bombo, ídolo del Congo, que representa una entidad mitológica al que se le rendía culto mediante danzas frenéticas en las que participan mujeres desnudas; él lleva al infante por los caminos del estado superior de la muerte, donde hay una vida mítica en la que no intervienen seres malignos, ni brujos (Sechi Mestica 312). La estrofa tiene la particularidad de ser enunciada de manera antifonal, por esta razón se adapta, fácilmente, al coro de bomba. El verso 2 y 13 expresado con onomatopeyas crea un ambiente de sonoridad particular que, en la interpretación de bomba, se mezcla con los tambores como un ritmo adicional.

Las estrofas 5 y 6 son similares en cuanto a la estructura métrica y de rima, pero también en cuanto al sentido dentro del poema ya que son una instrucción para adornar el cuerpo del infante para el camino hacia la eternidad. El rabo de alacrán como amuleto, junto a la instrucción de beber orines de caimán, son sugerencias para poder proseguir la vida en la eternidad, pero también instrucciones de amuletos y rituales en la vida terrenal. Consumir manteca de serpiente y cagarruta de cabrón, es decir, las heces de un animal caprino son instrucciones adicionales para tener magia y encontrar una mujer ardiente, que sugiere ser pasional. Por las descripciones rituales que se encuentran en estas estrofas se deja ver en el poema una influencia fuerte de los rituales de las religiones de África occidental. El baquiné, como ritual de la muerte de

un niño, se describe desde la situación real del lamento; como se observaba en las primeras estrofas hasta la solución final, observando la eternidad como condición posterior a la muerte, de ahí que las estrofas 7 a la 10 sean la culminación con un rezo a Ogún, el dios yoruba de las armas y la guerra (Sechi Mestica 419). Se encomienda a Ogún el espíritu del niño para que como él sea un guerrero mítico dado que el baquiné se hace para que el espíritu infante, que se va del cuerpo terrenal, se convierta en un ser mitológico.

El poema de Luis Palés Matos, llevado a la bomba, en la versión de Alberto Carrión, no conserva la estructura del original publicado en *Tuntún de pasa y grifería*. Inicia con el lamento y con la estrofa 2, lo convierte en un coro en el que luego se insertan, a manera de estrofas, solo las que aluden al rezo a Ogún. La correspondencia entre poesía y música, en esta bomba, se entiende como la concepción de un mismo imaginario, no hay separación entre bomba y poema, son un mismo cuerpo cultural que se puede leer o se puede escuchar con los tambores de la bomba. El poema en la versión original ya tiene la musicalidad que le dan los tambores a la música donde las onomatopeyas, las jitanjáforas y las estructuras rítmicas del poema coinciden con los ritmos de los tambores de bomba.

Hermana de la rumba cubana, la bomba emprende un trayecto semejante, desde lo musical, pero también desde lo poético y; además, es derivada de la constitución social de afrodescendientes puertorriqueños. Las letras de las canciones de bomba quieren conservar las lenguas africanas que se perdieron y la única manera de lograrlo es mediante la canción jitanjáfora que, como lo he definido antes, es la que recurre al uso de secuencias fónicas sin significado real, pero con sentido cultural determinado en la construcción simbólica del baile y la música. “Rulé sondá” es un ejemplo de ello:

Coro:

Rulé, rulé, rulé sondá
repícame la bomba
rulé sondá

Repícame la bomba
repícamela ya
repícame la bomba
rule sondá

Mi bomba es africana
y a usted le encantará
repícame la bomba
rule sondá

Mi bomba es africana
mi bomba es antillana
repícame la bomba
rule sondá (Hermanos Ayala)

La bomba proviene del ritmo de las fiestas y en el que se hacía una pausa para cantar, la pausa la hacía un tambor, a esto se le llama bombear. El tambor africano se va camuflando especialmente en las fiestas religiosas como se observa en “Canción falsa de baquiné” ya que la estructura de la plantación en Puerto Rico generó la música africana. La plantación es la base de la agrupación de los africanos, la contraplantación, es decir, la huida, es otra forma de consolidación cultural del Caribe (Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control!* 220). La plantación impulsa el fuerte influjo africano en la cultura del Caribe pues como estructura socioeconómica genera una serie de fenómenos nuevos en las colonias del Caribe hispano luego del siglo XVIII (Benítez Rojo 157). Pero, lo opuesto, la contraplantación, conforma otra manera de ver el mundo en el que la pérdida de la lengua yoruba, o cualquier otra de origen bantú que haya llegado al Caribe, se intenta rescatar en las canciones de bomba. La celebración de la muerte del niño, en el baquiné, expresa el diálogo intercultural dado en las islas del Caribe hispano que había emergido de la posibilidad de que los afrodescendientes fueran libres. La manera de expresar la libertad es la música que como en “Rulé sondá” pretende evocar a África en armonía con las Antillas.

La bomba en Puerto Rico tiene el mismo origen festivo y a la vez contestatario de la rumba en Cuba, al respecto señala Quintero: “Las músicas ‘mulatas’, sobre todo desde mediados del siglo XIX, fueron quebrando así el paradigma moderno ‘newtoniano’ con elementos más próximos a lo que simultáneamente desarrollaban la mecánica cuántica, la termodinámica y las ciencias de la relatividad” (*Salsa, sabor y control* 16). La referencia que hace el autor acá, pareciera desenfocada al tratar temas de la física, pero en últimas a lo que se refiere es la innovación con el uso del tiempo musical, es decir, a la relatividad del ritmo. En la cultura del Caribe se consolidaron las músicas de origen africano a finales del siglo XIX, las músicas que se hacían en el campo se trasladan a las calles de las ciudades; en el caso de la bomba y la plena migran del campo a las calles de Ponce y San Juan, principalmente.

Las calles del barrio Santurce en San Juan, y las de Ponce fueron el escenario de la evolución de la bomba y la plena. De esta manera, las tamboras y las canciones surgieron para expresar las ideas de ese mundo que se estaba formando pero que no olvidaba el pasado. La bomba no tenía letra ya que los tambores hablaban por sí solos en un lengua cercana a los dioses africanos, pero con la migración de esta música a la ciudad y la consolidación del español como el idioma imperante, se hicieron composiciones con coro y solista en las que se alternaban frases que aludían, en un principio, a las realidades míticas, pero con su evolución, en la ciudad, la música retoma las voces de los que fueron esclavizados, ya que con la imposición de la lengua del colonizador, que se la imponía a los esclavos que llevaban a sus dominios, lo único que sonaban, en el silencio de sus noches de danzas, eran los tambores. Estos, ya para el siglo XIX, podían sonar con las letras de las canciones en español y podían recuperar la voz de aquellos a quienes les habían despojado la palabra. Este es el mismo origen de la poesía afrocaribeña en el que es posible después de la partida del colonizador expresar palabras y música que se integran, para empezar a construir una corriente cultural nueva, pero antigua en sus orígenes. De esta visión de mundo surge “Falsa canción de baquiné” que como su nombre lo indica no es verdadera sino la emulación de una fiesta que se pone en las palabras del poeta y que después se canta con ritmo de bomba que

también se baila. Para entender la bomba se puede comparar con el género de la columbia en la rumba cubana. El repiqueteador en la tambora improvisa variaciones para que el bailaror lo imite, para que las repita, asimismo como el bailaror le impone variaciones al tamborero, el que toca el quinto de la bomba. Se supone que el tambor es mejor en el repiqueteo, pero si el bailaror vence al tamborero este, en un gesto de reconocimiento, le para el tambor y marca un pulso pausado en el parche como gesto de reconocimiento que el bailaror ha vencido.

La bomba se camufló en los aguinaldos y de allí pasó a la salsa. No en vano muchos de los salseros puertorriqueños producían álbumes especialmente para la navidad siguiendo la tradición de esta música que celebraba las fiestas cristianas. Uno de los álbumes más importantes de la salsa, de Willie Colón y Héctor Lavoe, se titula *Asalto navideño* (1971) donde precisamente se recoge esa tradición. Lo propio se observa en “Bomba en navidad” (1972) de Richie Ray y Bobby Cruz:

Bomba de las navidades
Pa' que gocen
Bomba de las navidades
Ay na' ma'
Bomba de las navidades
Pa' que gocen
Bomba de las navidades
Ay na' ma'
Ehhh (bomba)
Que yo le traigo (bomba)
Mi bomba rica (bomba)
Para que goce (bomba)
Ay na' ma'
Bomba de las navidades
Pa' que gocen
Bomba de las navidades
Ay na' ma'

Ay Dios mi bomba es buena (bomba)
Es navideña (bomba)
Puertorriqueña (bomba)
Ay na' ma'. (Ray y Cruz, "Bomba en navidad")

La canción emplea unos versos inconexos que repiten, a la manera de pregones, el sentido navideño de la bomba. La letra de la canción no tiene una conexión obvia y lógica en sentido estricto. Los versos aparecen con variaciones métricas y no es precisa una influencia específica de la que se pueda rastrear una constancia vocal. Lo que se observa es que la tradición de la bomba que se afina, principalmente en el ritmo, se desplaza después a la letra de las canciones como pregones sueltos que se conectan con un sentido abstracto de la canción que, en el caso citado, alude a la navidad, porque en la transculturación de lo africano con lo español la religiosidad se combinó sin reñir. El aspecto africano se integra a lo cristiano y surge de esta simbiosis un diálogo cultural permanente que se traslada a la poesía y a la música.

La bomba puertorriqueña viaja también con la diáspora puertorriqueña hacia los Estados Unidos. En Nueva York se asienta una gran base de la música puertorriqueña donde la bomba tiene un papel central en la vida de los que migran, por esta razón la música popular puertorriqueña se graba fuera de Puerto Rico, principalmente en esta ciudad, desde comienzos del siglo XX hasta la década de 1950 (Cartagena 22). Con la música viaja toda la tradición cultural entorno a ella, de ahí que la música conserve la influencia también de la poética con que fue creada. En el poema analizado de Palés Matos, este le da forma a la bomba como género musical puertorriqueño que trasciende la frontera y que se convirtió en una base importante para lo que fue la salsa posteriormente.

3.3 El seis y la décima

Dentro de los ritmos puertorriqueños existe un debate sobre cuál es el ritmo nacional (Manuel, 249-280). Sin la preponderancia de uno sobre otro, sino,

más bien, la complementariedad entre todos ellos, la música puertorriqueña posee una gran diversidad que permite describir la plena, la bomba, la danza y el seis como músicas nacionales, incluso la misma salsa ya que también se deriva de las anteriores.

El seis puertorriqueño hace parte del complejo del punto. Aunque la definición es cubana, y solo se llama así en Cuba, esta definición afecta a la música campesina puertorriqueña también que no se llama guajira sino jíbara. De hecho, la mayor influencia de estas músicas sobre la salsa la tiene el seis, ya que la migración puertorriqueña a Nueva York permitió el traslado de esta música como espectáculo. Las décimas aparecen de manera muy clara en el punto cubano y el seis puertorriqueño; son la base de la existencia de estos ritmos musicales que se clasifican dentro del complejo del punto y reúne a los ritmos de la música popular hispanoamericana que se interpreta con instrumentos de cuerda y que adopta, formalmente, la décima como patrón de la canción (Rodríguez y Gómez 40-79). Además de Cuba y Puerto Rico, el estilo poético de la décima conforma el son garocho en México, la gaita en Venezuela y otros ritmos de la música popular hispanoamericana que transculturaron el estilo de la poesía española del siglo XVI y XVII que se hacía en décimas. Uno de los ejemplos más claros de esta influencia es la canción “Un jíbaro en Nueva York” de Jesús Sánchez (1900-1979) y Ernestina Reyes (1925-1974). De la canción, Urayoán Noel hace el siguiente análisis:

The song is a seis con décima: that is, it is in traditional inland Puerto Rican style known as the *seis*, which has Andalusian roots and uses instrumentation similar to that of *cuartetos* but adds *güiro* (gourd rasp) for rhythm, it is called *décima*, because the vocalists recite (or often improvise) *décimas*, ten line octosyllabic stanzas of Spanish origin that rhyme ABBAACDDC. More specifically, “Un jíbaro en Nueva York” is a *controversia*, a type of seis con *décima* where two people take turns improvising *décimas*, most often as a sort of battle of wits, and in a festive, mocking tone. (124-125)

El punto como complejo que teoriza la música campesina improvisada se desarrolla en el seis, especialmente al seis con décima. El seis en Puerto Rico

tiene los mismos componentes del punto cubano que, por su importancia, da cuenta del desarrollo de la tradición oral y musical en el que la décima se desarrolló y afectó después a la salsa. De esta tradición, tomo la siguiente pieza que es una controversia entre los dos cantantes antes citados.

“La Calandria” y Jesús Sánchez Erazo (“Chuito el de Bayamón”), Bayamon importantes representantes del seis puertorriqueño, graban en la década de 1950 esta pieza de controversia que corresponde a seis con décima. La mujer rompe desde el mismo ejercicio de la improvisación los estereotipos de la hombría. La controversia empieza con el “lalaleo” para poner a tono los instrumentos y luego empieza la improvisación:

Voy a darte a conocer	[8 a]
bien claro si no te agravia	[8 b]
que es mucho más cascarrabia(s)	[8 b]
el hombre que la mujer	[7 a]
el hombre siempre es un ser	[7 a]
que con nada está contento	[8 c]
el hombre tiene un momento	[8 c]
es un mudo resabioso	[8 d]
y cuando está bien rabioso	[8 d]
le da mordida hasta el diente.	[8 c?]
(Responde el contendor)	
No te dejaré ofender	[8 a]
a nuestra fama y buen nombre	[8 b]
tanta rabia no es del hombre	[8 b]
eso será la mujer	[7 a]
el día que no puedas ver	[8 a]
a una dama enamorada	[8 c]
cuando no consigue nada	[8 c]
ni una caricia amorosa	[8 d]
se pone más resabiosa	[8 d]
que una mula aparejada.	[8 c]

(Responde la contendora)

(Lolelolaileleleila Lolelolaileleleila)

Cuando por casualidad (2)	[8 a]
vemos a un hombre celoso	[8 b]
verás lo más resabioso	[8 b]
cascarrabias verdad	[6 a]
aquí mismo en la ciudad	[7 a]
una escena he visto yo	[7 c]
de una esposa y fue tan bravo	[8 d]
que de la raya hasta un cabo	[8 d]
de tabaco se comió.	[7 c]

(Responde el contendor)

El hombre es un infeliz	[8 a]
por noble de corazón	[7 b]
las mujeres si que son	[7 b]
cascarrabias de raíz	[7 a]
yo sé de una tal Beatriz	[7 a]
que es una viuda señora	[8 c]
que cuando ella se enamora	[8 c]
si uno le mira a la cara	[8 d]
abre la boca y dispara	[8 d]
como una ametralladora.	[8 c]

(Reyes y Sánchez Erazo)

La controversia se compone de cuatro décimas en las que intervienen, de manera intercalada, cada uno de los intérpretes. En la primera improvisa la mujer; la primera redondilla de la décima inicial indica que va a expresar algo que consiste en afirmar que es más “cascarrabias” el hombre que la mujer. El puente entre la primera redondilla hace un enlace con el verso “el hombre siempre es un ser”. El verso 4 y 5 no cumplen con la estructura fija de la décima ya que son heptasílabos y no octosílabos. Por otro lado, el verso 10 no corresponde a la estructura de la décima ya que no hay rima consonante y pretende ser una rima asonante, pero esto tampoco ocurre. Por

lo demás, la primera estrofa intenta replicar la décima espinela como forma de improvisación. Después del puente que conecta la primera redondilla con la segunda hace una reflexión sobre el humor del hombre y para rimar recurre a una forma léxica “resabioso” que no existe en el español. Finalmente, indica que la rabia del hombre lo lleva a morderse los dientes él mismo.

Sigue la segunda estrofa que también intenta ser una décima, pero no lo cumple en sentido estricto ya que el verso 4 es heptasílabo y no octosílabo. La primera redondilla completa la estructura de significado en los 4 versos y alude a que el hombre entra en defensa de su género indicando que el mal humor no es del hombre sino de la mujer. El segundo significado compone el resto de la décima de los versos 5 al 10. En estos, indica que una mujer que no es cortejada o no recibe amor, se supone que, del hombre, su humor no es bueno y llega a comparar a la mujer con una mula; que es un animal híbrido estéril entre dos especies diferentes.

La tercera estrofa es otra vez introducida con el “lalaleo” por la improvisadora. No tiene diez versos en sentido estricto porque repite el primero para completar la décima y por esto se rompe la estructura de la rima “abbaaccddc” y la estructura que se da en lugar de esta es “abbaacddc”, es decir que se rompe la estructura del puente entre las dos redondillas y no se conecta con la repetición de la rima del verso 6 y 7 como correspondería. De otro lado, los versos no son octosílabos todos; el 4 es hexasílabo, el 5, 6 y 10 heptasílabos. La estrofa contiene un primer grupo de significado que va del verso 1 al 3, con una perífrasis en el 4. En esta expresa que por azar se observa a un hombre celoso y que eso evidencia su condición de mal humor. En el verso 5 inicia la historia de un hombre que en una ciudad estaba con su pareja y por celos se evidenció su mal humor.

Para responder a la intervención de la mujer, el hombre procede también a contar una historia; introducida en la primera redondilla donde indica la infelicidad del hombre por ser noble de corazón y por eso señala que las mujeres son “cascarrabias”. Al igual que en la anterior estrofa la historia va

del verso 7 al 10. Nombra a la protagonista de la historia señalando que es una mujer viuda y que al enamorarse no se puede mirar a la cara porque se malhumora. Formalmente, la décima no es perfecta ya que los versos 2 al 5 son heptasílabos y no octosílabos. Por lo demás la estrofa improvisada asume la forma de la décima espinela.

Las décimas que hacen parte de la improvisación, de este tipo de canción constituyen un juego de género entre el hombre y la mujer. Si bien, es más común que los hombres sean los que improvisen, el caso de Ernestina Reyes “La Calandria” en Puerto Rico, así como el de Celina González en Cuba, llaman la atención ya que para la década de 1950 las mujeres, como se observa acá, podían ocupar lugares que antes eran exclusivos para los hombres. Sin embargo, en la improvisación se percibe el machismo con el que el oponente, en la controversia, enfrenta a la mujer. La comparación con la mula, y en sí toda la estrofa segunda, manifiesta esta expresión ya que justifica el arquetipo tradicional de que la mujer tiene que estar con un hombre para ser feliz y poderse realizar. En la estrofa 4 se reitera esta misma posición, pero recurre a la imagen de la viuda que recobra su verdadera femineidad cuando vuelve a enamorarse.

Frances Aparicio ha identificado el machismo como uno de los temas más preponderantes de la música salsa y presalsa (187-205). En Puerto Rico, con el ejemplo de “Cortaron a Elena” o “Mamita llegó el obispo”, hasta canciones como “Brujería” o “Así son” del Gran Combo de Puerto Rico, pasando por este ejemplo, se deja ver este arquetipo constante en la música y en la cultura. Señala Aparicio: “To textualize the female, that is, to construct gender identity and the feminine through language, is partly established through the deployment of a cultural symbolic economy, that is, a collection of multiple signs that trigger desire, fear, aggression, and love” (205). Lo masculino, de otro lado, no sufre la misma carga semántica cuando es controvertido.

La mujer pide permiso al hombre para decir algo que espera no lo agravie, como se observa en el verso 2 de la primera décima. Y en la tercera décima

se describe el papel de inferioridad de la mujer, que por ser la esposa está condicionada a ciertos comportamientos del hombre. La disputa en la discusión, vuelta controversia en esta versión de seis con décima, confronta los planteamientos respecto a quién tiene más mal humor, el hombre o la mujer.

De otra parte, es importante destacar que en la estructura de las décimas, acá presentes, la primera redondilla cubre una función introductoria que se completa con la historia o el argumento dado en los versos 5 al 10. La versión del seis con décima que se observa en este ejemplo es uno de los tantos reflejos del espíritu de improvisación que brindó la décima a la poesía popular del Caribe hispano y que llegó a la música, en esta ocasión a un antecedente de la salsa, un ritmo enmarcado en lo que he llamado la presalsa y que tiene un origen profundo en la improvisación que luego se transmite a la salsa de diversas maneras que trataré en el siguiente capítulo.

El seis se divide en dos grandes grupos, uno que es para bailar y otro que es para cantar. El del baile es mucho más rápido que el que se crea para cantar, por eso este se usa en la improvisación (Vega 140). Respecto al espíritu de la improvisación en el seis señala Bofill-Calero: “From the ‘slower’ styles of *seis* used for ‘singing’ certain styles would emerge as the favorite and most used for improvisation. These styles of *seis* are the *seis fajardeño*, *seis con décima*, *seis mapeyé*, *seis bayaney*, *seis montebello*, *seis celinés*, *seis milonguero*, and *seis andino*” (51). La diversidad de la improvisación en décimas es más reconocida para el punto cubano, pero lo que se observa acá es que la décima en Puerto Rico tiene el mismo impacto y la canción poema, en el seis, recurre a esta para definir el estilo musical de un género que se alimenta de esta visión de la poesía.

La poesía improvisada en el Caribe hispano, y en general en Hispanoamérica, ha sido transmitida de diversas maneras, ya sea mediante actos públicos de improvisadores o mediante canciones en las que las formas de la impresión se reflejan en la estructura de la composición. Al respecto señala Consuelo Posada:

En América, la décima culta fue adoptada como poesía popular y es reconocida su presencia en países como Chile, Panamá, México, Colombia y Venezuela. En algunos casos, como en Cuba, la décima llegó a popularizarse más que en España. En décimas se cantaron los cantos a la patria cubana, en las primeras luchas de independencia contra España y en décima se hicieron los versos a la revolución socialista del 59. A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, todos los poetas renombrados en Cuba han cultivado la décima, desde José Martí, Nicolás Guillén, Samuel Feijóo, hasta José Lezama Lima y Cintio Vitier. (141)

La décima se ha asociado a Cuba más que a ningún otro país hispanoamericano por su permanencia y vitalidad, pero esto ha impedido que se visibilicen otras formas como las del seis puertorriqueño. Las similitudes entre el desarrollo del seis y el punto cubano son tales que comparten la instrumentación, la estructura en décimas de las improvisaciones y el aire del ritmo es similar. Lo que en Cuba se llama la música guajira en Puerto Rico se llama la música jíbara, que para ambos casos es la música campesina (Quintero, *¡Salsa, sabor y control!* 221). Esta música es de conformación híbrida entre lo español y lo africano, en su difusión se estructura con la síncopa propia de los ritmos africanos y pervive gracias a la transculturación de la poesía culta, la poesía popular, la tradición oral, la música campesina y la improvisación.

El jíbaro, en Puerto Rico, es el campesino, el hombre rústico, y se aplica a cualquier campesino, pero el origen de la palabra aplicaba a los cimarrones que huyeron a lugares lejanos para ser libres. De cimarrón proviene jíbaro por cambio fonético de desplazamiento (Rodríguez y Gómez García 57). El cimarrón no solo fue el negro esclavo que se escapaba de la plantación, era también el indígena y el español con sangre árabe o judía. Lo interesante de este planteamiento es que la configuración del jíbaro se da por la mezcla entre estos tres tipos de individuos que huían del alcance del control español para intentar obtener una vida libre. La tesis de que escapados no solo fueran los negros, sino también los indígenas, la sostiene Quintero Rivera en la derivación del término guajiro que al ser una palabra taína evidencia que los indígenas en Cuba y Puerto Rico no fueron exterminados en su totalidad,

como tradicionalmente se ha afirmado (*¡Salsa, sabor y control!* 221). El planteamiento de que cimarrón también fuera el que venía huyendo de España por ser de ascendencia árabe o judía, reivindica el hecho de que la música de cuerdas pulsadas se formara desde la tradición campesina en Cuba y Puerto Rico donde habitaba este tipo de cimarrones. El son en Cuba se deriva de esta misma tradición, mientras como sostiene Quintero Rivera:

Los dos géneros de la música jíbara son, como hemos señalado el *aguinaldo* y el *seis*. En su estudio musicológico sobre la *bomba* y el *aguinaldo*, James McCoy evidencia paralelismos rítmicos entre estos dos géneros. Describe elementos de la presencia árabe-andaluza en el *aguinaldo*... En la historia del lenguaje aparecen también importantes interrelaciones entre la *bomba* y el *seis*, el otro gran género de la música campesina que nos lleva a sospechar que las vinculaciones entre estos dos géneros son mayores que lo que le ha otorgado la musicología tradicional. (*¡Salsa, sabor y control!* 222)

Como los cristianos nuevos que se camuflaban en la vida jíbara, los tambores africanos se infiltraban en los sonidos especialmente del seis, pero los ritmos no pasan a la percusión, sino que las variantes africanas van a la melodía. El seis chorreado, como variante del seis es un ejemplo de cómo en la estructura musical se mete la polirritmia y la síncopa. Los campesinos escapados, desde el siglo XVII, tuvieron un doble rol en la vida colonial; se declaraban defensores del monarca español ante los ataques extranjeros, pero también la libertad les daba la posibilidad de contrabandear, especialmente cuero, con los extranjeros que amenazaban los dominios españoles (Benítez Rojo 157). Este contexto generó un escenario favorable para el florecimiento de la vida rural en donde se adaptaron las costumbres españolas y donde se consolidó el uso de las formas de la poesía culta, especialmente las décimas y las redondillas. Toda esta tradición ilumina el surgimiento de la controversia en el seis puertorriqueño.

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 *Sabor*)

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 Luz¹¹ 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 1950¹² 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 sonear 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 nuyorrican 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”.

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

Conclusiones

Estudiar la música salsa y la presalsa desde el punto de vista literario no es necesariamente novedoso. He señalado que, investigadores como Ángel Quintero Rivera, Frances Aparicio y Andrés Espinoza Agurto, han tocado el tema y hacen referencia a los conceptos que desarrollo en el presente libro. Las décimas, las jitanjáforas y la salsa como crónica han sido tratados previamente dentro de la música. Sin embargo, ninguno de ellos, ni tampoco el vasto cúmulo de bibliografía sobre la salsa, ha estudiado y explicado la transición de la poética de la salsa desde la presalsa. La mayor contribución de este libro es, por tanto, descubrir, dentro del amplio abanico del estudio sobre la salsa, algo que no se ha tocado con precisión y profundidad hasta el momento. Se ha explicado la evolución de la salsa como estilo musical que hereda técnicas y formas de la música presalsa de Puerto Rico y de Cuba, pero no se ha explicado, hasta el momento, la transición también literaria que se da entre estos ritmos y la salsa. En el mismo sentido, parece no haber importado la aparición de formas poéticas que tienen una gran historia como la décima y las jitanjáforas y que tienen que ver directamente con la composición de las canciones tanto de la salsa como de la presalsa. De igual manera, no ha sido interés de los estudios de la salsa y la presalsa precisar qué formatos de canciones se han hecho en estas músicas. Es por esto por lo que, complementario a esclarecer la transición de la poética de la presalsa en la salsa, este libro también ha propuesto una clasificación de las canciones. Las categorías canción salsa relato, canción salsa poema y canción salsa jitanjáfora no solo explican las canciones acá estudiadas, también se convierten en una herramienta para desarrollar investigaciones posteriores para todo aquel que esté interesado en profundizar en las poéticas de las músicas del Caribe hispano.

Las canciones escogidas para este libro fueron seleccionadas con la certeza de que son piezas importantes de la música cubana y puertorriqueña, y de la salsa nacida en Nueva York. Si bien, la mayoría de las canciones son ampliamente conocidas por la audiencia en general, el tratamiento específico que se le da a cada una es novedoso. Cada canción es un universo particular. Si bien se puede hacer un estudio donde se explique cada canción, en términos musicológicos, no fue ese mi interés porque, primero, no es mi formación y; segundo, porque este aspecto es el que más se ha estudiado acerca de estas músicas. Consecuentemente, en este libro se asume, por primera vez, desde los estudios literarios, complementado con un diálogo interdisciplinar, el estudio detallado sobre la música salsa y sus antecedentes. No fue necesario establecer una discusión que legitimara los aspectos literarios de estas canciones ya que se integra con lo estudiado acerca de la décima espinela, las jitanjáforas presentes en la poesía del Caribe, y la salsa como producto literario maduro en las obras de Rubén Blades y Catalino Curet. En este mismo sentido, gracias a la definición que hace Fernando Vallejo de lo poético y lo literario, justifico, teóricamente, la legitimidad de estudiar literariamente la salsa y la presalsa. Lo poético y lo literario coinciden y son lo mismo si se entiende que son la manifestación del uso estético de la lengua contrario al uso práctico de esta. Este libro logra, por tanto, darle el valor literario a la salsa y la presalsa sin ningún prejuicio y desde las canciones mismas como expresión estética de la lengua.

Este libro propone una revisión acerca de lo que se ha investigado sobre la salsa, combinando los trabajos publicados, principalmente, en Estados Unidos, en inglés, y otros publicados en Hispanoamérica, en español. Aunque puede ser una tarea más amplia, objeto de otro estudio, he logrado reunir una bibliografía básica sobre el estudio de la salsa. Los trabajos desde la sociología, la antropología, la etnomusicología y, en menor grado, la literatura, son los que más se destacan. Al lector de estas páginas le propongo un mapa de ruta que, está circunscrito por obras principales como las de Isabelle Leymarye, Sheenagh Pietrobruno, Marisol Berríos-Miranda, Francis Aparicio, Ángel Quintero Rivera, Vernon Boggs, Andrés Espinoza Agurto, Charley Gerard y

Marty Sheller, Alejandro Ulloa, Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez, Shushei Hosokawa, Peter Manuel, Robin Moore, Leonardo Padura, Philip Pasmanick, César Miguel Rondón, Christopher Washburne y Lise Waxer. Esta revisión lleva, en el presente libro a comprender que existen unas fuentes primordiales sobre el estudio de la salsa. Desde el debate sobre el origen de los términos salsa y presalsa, su complejidad al abordarlo, hasta las indagaciones sociológicas y etnomusicológicas que se completan con una mínima aproximación al aspecto literario.

Como se observa, hay dos frentes de consecución de la bibliografía, uno el norteamericano y otro el hispanoamericano. Esto no excluye otras miradas que se han hecho desde Asia o Europa, pero son minoritarias. Considero que es importante, a la par que se revisa la bibliografía de Hispanoamérica, describir y analizar los términos en que se dan los escritos sobre la salsa y la presalsa en Norteamérica por académicos que asumen la metodología científica. Combinarlos ha generado dos visiones esenciales respecto al la revisión sobre el estudio de la presalsa y la salsa para poder indicar desde dónde se ubica este estudio. Uno de los mejores trabajos, *¡Salsa, sabor y control!*, asume la rigurosidad de la investigación sociológica, pero su estilo es más ensayístico y pertenece más al universo del uso estético de la palabra. En este mismo sentido, si bien los norteamericanos son pioneros en el estudio sistemático de la salsa, como música que se genera en el seno de Nueva York, la mayoría toma como referente principal, en el estudio sobre la salsa *El libro de la salsa* de César Miguel Rondón. Esta obra tiene las características de una investigación periodística, es la primera que presenta la música salsa como un objeto de estudio.

Por lo mismo, he logrado darle el valor conceptual que se merece a la categoría de presalsa, ya que en la revisión de la bibliografía lo he encontrado en el valioso ensayo de Ángel Quintero Rivera que justamente le valió el Premio Casa de las Américas en 1998. A partir del presente estudio, los demás estudiosos de este tema podrán reconocerlo y emplearlo ya que nunca se había ampliado la diferencia que hace el sociólogo puertorriqueño entre estos dos

momentos históricos de estas músicas. Para los fines de este libro, fue muy importante darle una categorización al momento anterior del surgimiento de la salsa ya que es muy complejo, no solo porque trata de la música de Puerto Rico y Cuba de finales del siglo XIX hasta la década de 1950, sino porque logra encuadrar, en una misma categoría, los antecedentes de la salsa, e incluye la conceptualización que me ha ayudado a navegar por la revisión de la bibliografía.

Los títulos de las canciones surgieron desde el mismo objeto de estudio, es decir, no se seleccionaron de manera deliberada. Surgieron a partir de los mismos problemas que presentaban estas. El no imponer una forma a priori de abordarlas, sino que esta surgiera de las mismas letras de las canciones, es un valor muy importante en términos teóricos y de los resultados conceptuales que este libro logra, ya que existe una relación natural entre la metodología y el objeto de estudio. En consecuencia, otro aporte original de este libro radica en presentar la forma de abordar el tema a la comunidad para que se aplique a otras investigaciones similares o cercanas al del estudio de la música popular en relación con la literatura.

La observación permitió develar las canciones en sí mismas sin imponerle preceptos ni conceptos para abordarlas. La simpleza de partir de la observación, describiendo la canción, evita la pseudo interpretación, por eso el lector podrá reparar que se propende por una mirada lo más transparente posible, a cada significado. Me he acogido a la significación misma, es decir, no se ha forzado a decir más allá de las mismas canciones lo que son. Por lo mismo, la interpretación permite auscultar la canción luego de describirla, y que es necesario saber a qué se refiere, primero desde su significado mismo, pero también, posteriormente, desde el sentido. Por eso, hay una declaración, es una consecuencia natural que permite al investigador proponer sus propios planteamientos frente al objeto estudiado, esto permitió ponerlo en relación con otras canciones semejantes, que podrían también ser muestras específicas para ser estudiadas aparte. Así, contribuyen a comprender mejor el problema y solucionarlo desde cada canción que se pone al final en relación con otras

semejantes. Esto permite que se entienda la existencia correlacional de cada muestra con otros de su estilo, pero también para que se entienda en el marco de la cultura y las ideas.

Desde otra perspectiva, este libro ha logrado dar un paso más y superar el concepto de salsa consciente que propone Andrés Espinoza Agurto a partir de lo que había planteado antes Leonardo Padura con la discusión de salsa y consciencia. El estudio de la salsa y la presalsa, acá realizado, constituye el paso siguiente de la indagación en la música salsa más allá de lo meramente etnomusicológico. Este paso se da por el aporte de Ángel Quintero Rivera cuando trata la salsa y la democracia. En la dirección de pensar la música del Caribe hispánico, más allá del estudio solo focalizado en lo musical, he logrado plantear una posibilidad como complemento a lo ya hecho por los investigadores de la salsa, este paso consiste en esclarecer las bases ideológicas de la salsa y la presalsa gracias a la comprensión de lo que las letras de las canciones expresan. Desde lo etnomusicológico se ha hecho una descripción de la salsa y la presalsa. Así, el único intento de ir más allá ha sido el de Quintero Rivera, por tanto, desde lo musicológico y desde la sociología musical considero que aún queda mucho por decir, por ejemplo, la relación ideológica de la ubicación de la orquesta en el escenario y la preminencia del ritmo que desde lo musical tiene otras implicaciones. Este tema no lo traté ya que no es mi campo de acción, corresponderá a los expertos ahondar en eso, porque lo que he propuesto con este libro es hacerlo desde la literatura como la disciplina a la que pertenezco.

Para soportar los conceptos de cultura, cultura popular y música popular he recurrido a autores como Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Rodolfo Kusch, Antonio Benítez Rojo y Fernando Ortíz, que conceptual y teóricamente permitieron encuadrar el problema del estudio de la salsa desde la realidad del Caribe hispánico y de Hispanoamérica. Sus planteamientos permitieron entender cómo la presalsa puertorriqueña y cubana surgen de unas circunstancias particulares dentro de los procesos de independencia y posterior migración a Estados Unidos, que atan en una trípode la isla de Cuba,

la de Puerto Rico y la ciudad de Nueva York. Así, se logra entender que el paso de la décima espinela proviene de la relación con lo español, que se potencia luego de la independencia, y de ahí se vuelve popular en las dos islas, luego viaja a Nueva York. Por esto, he podido concluir que la medida fónica del octosílabo es preminente en la poética de la salsa y la presalsa.

Como resultado del proceso de transculturación y la gran emergencia de lo africano y lo español, en las islas del Caribe hispánico, hay un diálogo repleto de riqueza a nivel musical pero también a nivel poético. Allí, las poéticas de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos han ayudado a explicar el mismo fenómeno desde las canciones. Por esto, las jitanjáforas se convierten en un elemento importante para entender la evolución de las poéticas de las músicas del Caribe hispánico y de la salsa. Las lenguas del África Occidental no se conservaron en América, lo único que quedó fueron las marcas fónicas que se combinan de manera exitosa con el español del Caribe. Ese espíritu de musicalidad, a partir de ese legado, impacta la poesía hispanocaribeña y de la misma manera la poética de la presalsa y la salsa.

Al reto de auscultar la poética de la salsa y la presalsa se pudo hacer frente con la categorización de los tipos de canciones. La “canción salsa relato”, “la canción salsa poema” y la “canción salsa jitanjáfora” fueron determinantes para precisar la poética de estas músicas. La primera ya había sido explorada por Ángel Quintero Rivera, la tercera por Francis Aparicio, junto con la segunda, y la propia versión sobre las otras dos categorías de la canción en la salsa, se aporta para generar una nueva propuesta en el estudio literario de la salsa y la presalsa. También, se contribuye al estudio de otras músicas hispanoamericanas con los mismos rasgos y con herencias semejantes como la gaita, la cumbia, el tango, la payada, el joropo, el bullerengue, entre otras que serán motivo de investigaciones posteriores.

Quedan muchas líneas de acción por donde tomar a partir de lo hecho acá. En primer lugar, es importante ampliar las muestras de canciones. Más estudios de estas deben confirmar las hipótesis acá planteadas y generar nuevas categorías

de análisis. La canción salsa relato, la canción salsa poema, y la canción salsa jitanjáfora, no deben ser conceptos cerrados, sino todo lo contrario, deben generar nuevas rutas que complementen lo dicho acá, esto no solo sería una consecuencia idónea del presente estudio, sino que crearía procesos de estudio nuevos que generen nuevo conocimiento al respecto. De igual forma, es importante traspasar los límites de la relación Puerto Rico, Cuba y Nueva York. Los capítulos finales de este libro son un intento en esa dirección, pero la tarea implica mucha más investigación que estudie la poética de la salsa en otros países de la cuenca del Caribe donde el impacto de la salsa y la presalsa han marcado profundamente la cultura local. Se debe empezar por estudiar la salsa en Colombia, en Panamá y en Venezuela, que, como lo evidencia la revisión bibliográfica, son los países en donde se difundió la salsa luego de su auge en Nueva York. Posteriormente, habrá que visitar la internacionalización de la salsa y las poéticas que alumbran en grupos y bandas de Europa, Asia y África que siguen cantando en español, o que han fusionado con sus lenguas maternas y primeras. El estudio de la poética desde la internacionalización de la salsa es un proyecto a largo plazo, pero debe iniciarse cuanto antes, dado que hay muestras importantes de mezclas de los ritmos del Caribe hispánico con otras tradiciones como lo que hizo la Orquesta de la Luz de Japón o Salsa Céltica de Escocia. Además, hay que indagar, musicológicamente, también culturalmente, las consecuencias de que se hayan dado estas mezclas en otros lugares lejanos al Caribe. Por lo que respecta al énfasis de este libro, la tarea consistirá en estudiar las formas poéticas de la salsa a nivel internacional.

Adicionalmente, queda pendiente la tarea de estudiar, a partir de lo planteado en este libro, el estudio de la narrativa que aborda la salsa y la presalsa. Si bien, ese fue uno de los planteamientos al principio, se fue opacando y perdiendo peso respecto al desarrollo principal en que quedó especificado el estudio. Con el desarrollo del libro, me fui dando cuenta de que colocar en el mismo plano el estudio de las novelas y cuentos, que tratan o tienen relación con la salsa y la presalsa, generaba problemas metodológicos ya que implicaba el diseño de una metodología que combinara las canciones con temas clásicos del estudio de la narrativa. Pero, por otro lado, el estudio de las décimas y las jitanjáforas

fue captando mi atención y me percaté de que merecía estudiarse a fondo el tema en la poética de la salsa y la presalsa. Y fue un acierto cancelar, por el momento, el tema del estudio de la narrativa porque se ampliaba el horizonte y desviaba la atención. Entonces, tuve que escoger y me arriesgué a trasegar un camino nuevo, el otro ya lo conozco, pero no quería repetir el mismo estudio que se ha hecho a obras literarias. Este libro hubiese sido, así las cosas, un estudio más de novelas y cuentos. Cuando se realice esta investigación, no será así porque se verá a la luz del trabajo hecho acá y se le dará la especificidad por la que tuve que prescindir de hacerlo en este momento.

En suma, el presente libro es un estudio sobre la poética de la presalsa y la salsa que queda abierto a nuevas investigaciones, a nuevos planteamientos y a la renovación de la metodología que permita generar nuevos postulados sobre la música del Caribe hispano y la cultura de este territorio rodeado de mar, pero también de muchas respuestas que dar.

Trabajos citados

- Aguirre, Ángel M. "Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote." n.d. *Centro Virtual Cervantes*. 26 de mayo de 2018.
- Alberto, José. "Majestad antillana." *Típica 73 en Cuba-Intercambio cultural*. cond. José Alberto y Típica 73. By Johnny Ortíz. La Habana, 1979. LP.
- Aparicio, Frances R. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover, NH, University Press of New England, 1998.
- Armistead, Samuel G. "Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima." Trapero, Maximiano. *El libro de la décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996. 15-34.
- Ayala, César J y Rafael Bernabe. *Puerto Rico in the American Century: A History since 1898*. Chapel Hill, The University of North Carolina, 2007.
- Arroyo, Joe. "La rebelión." *Musa Original* . cond. Joe Arroyo. By Joe Arroyo. Medellín: Discos Fuentes, 1986. LP.
- . "La rebelión." *Musa original*. cond. Joe Arroyo y La Verdad. By Joe Arroyo. 1986. LP.
- . "Simula timula." *En Acción*. By Joe Arroyo. 1989.
- . "Yamulemao." *Echao pa'lante*. By Joe Arroyo. 1987.
- Barreto, Justiniano. "A Nueva York." *Guaguancó '69*. cond. Justiniano Barreto. By Justiniano Barreto. n.d.

- Barreto, Ray. "El hijo de Obatalá." *Indestructible*. By Catalino Alonso Curet. 1973. LP.
- Belic, Oldrich. *Verso español y verso europeo*. Bogotá, Instiuto Caro y Cuervo, 2000.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover USA, Ediciones del Norte, 1989.
- Berríos-Miranda, Isabel. "Is Salsa a Musical Genre?," *Situating Salsa. Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*, editado por Lise Waxer, New York, Routledge, 2002, pp. 23-50.
- Blackig, John. *How Musical is Man?* Seattle, University of Washington Press, 2000.
- Blades, Rubén. "El Padre Antonio y el Monaguillo Andrés." *Buscando América*. cond. Rubén Blades y Seis del Solar. By Rubén Blades. 1984. LP.
- . "Ojos de perro azul." *Agua de luna*. By Rubén Blades. New York: Soundworks Studios, 1986. LP.
- . "Pedro Navaja." *Siembra*. cond. Rubén Blades y Willie Colón. By Rubén Blades. 1978. LP.
- . "Pedro Navaja". *Siembra*, Craft Recordings, 1978, *Spotify*, [open .
spotify.com/track/7aKs8kWKKau0SDgaeyZMAX?si=KfdbWaZXR_K_jTe
wYtyIfA](https://open.spotify.com/track/7aKs8kWKKau0SDgaeyZMAX?si=KfdbWaZXR_K_jTe wYtyIfA).
- . "Plantación adentro." *Metiendo mano*. Willie Colón and Rubén Blades. By Catalino Curet Alonso. 1977. LP.
- . "Sorpresas." *Escenas*. cond. Sol del Solar. By Rubén Blades. 1985.

- Blanco, Tomás. “Elogio de la plena.” *Biblioteca Virtual Didáctica Inés María Mendoza*, web.uprb.edu/biblioteca_virtual_espa/modulos/moduloEP.html, 2009. Consultado 24 de octubre de 2019.
- Bofill-Calero, Jaime O. *Improvisation in Jibaro Music: a Structural Analysis*. 2013. The University of Arizona, PhD dissertation.
- Boggs, Vernon. “Visions and Vicious of a Salsa Promoter, Izzy ‘Mr. Salsa’ Sanabria: Popularizing Music.” Boggs, Vernon. *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Westport, CT, Greenwood, 1993. 187-193.
- Brull, Mariano. “Jitanjáfora.” *Litoral*, no. 215/216, 1997, pp. 31-32.
- Buena Vista Social Club*. Dir. Wim Wenders. Perf. Francisco Repilao, Ray Cooder and Ibrahim Ferrer. 1999. Web.
- Cabrol, Gloria. “La crónica: un modo de narrar Latinoamérica.” *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2009.
- Calzadilla, Alejandro. *La salsa en Venezuela*. Caracas, Fundación Bigott, 2003.
- Canales, Ángel. “Lejos de ti.” *Sabor*. By Ángel Canales. CODIGO MUSIC, LLC, 2009. CD.
- Canario y su grupo. “Santa María.” *YouTube*, cargado por ramoburg, sin fecha, www.youtube.com/watch?v=CWiYxqBBJQ0.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Carrión, Alberto. “Falsa canción de baquiné.” *YouTube*, cargado por David Mercado-Morales, 22 de abril de 2008. www.youtube.com/watch?v=g-v9N9aZe3Q&list=RDgqV9N9aZe3Q&start_radio=1

- Cartagena, Juan. "When Bomba Becomes the National Music of the Puerto Rican Nation..." *Centro Journal*, vol. XVI, no. 1, 2004, pp. 14-35.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Chaparro, Pedro Rafael. "Ololiuqui." *Este es Chaparro*. By Johnny Ortiz. 1971.
- Colón, Willie y Lavoe Héctor. "Juanito Alimaña." *Vigilante*, Comp. Catalino Curet Alonso, Craft Recordings, 1982, *Spotify*, open.spotify.com/track/336Xd-yszllb9WbJIC8XF90t?si=CLaXg0wuQWmm06-yC6utA.
- Comisión puertorriqueña para la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América y Puerto Rico. "Adombe: La presencia africana en Puerto Rico." *Vimeo*, cargado por Biblioteca de la Salle Bayamón, 2017.
- Cordasco, Francesco and Eugene Bucchioni. *The Puerto Ricans 1493-1973. A Chronology and Fact Book*. New York, Oceana, 1973.
- Cornejo Polar, Antonio. "La nacionalización de la herencia colonial." Cornejo Polar, Antonio. *Crítica de la razeon heterogénea. Textos esenciales (I)*. Lima, Fondo Editorial Asamblea Nacional de Rectores, 2013, 393-416.
- . "Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar." Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982, 33-41.
- . "Sobre el concepto de heterogeneidad." Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982, 87-89.
- Cruz, Bobby. "Richies' Jalajala." *Jalajala y Boogaloo*. By Richie Ray. New York,

Allegre, 1967.

Cruz, Celia. "Quimbara." *Celia y Johnny*. Craft Recordings, 1974, *Spotify*, open. [spotify.com/track/6ydEhrdfzhI29D2NBAqUY1?si=mkvSP4qWTC-29ZuxfDuRGVQ](https://open.spotify.com/track/6ydEhrdfzhI29D2NBAqUY1?si=mkvSP4qWTC-29ZuxfDuRGVQ).

Cruz Kronfly, Fernando. *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá, Ariel, 1998.

Cueto, Leopoldo Augusto de, Marqués de Valmar, 1815-1901. *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las cantigas del rey Don Alfonso el Sabio*. Madrid, Real Academia Española, 1897.

Curtin, Phillip D. *The Atlantic Slave Trade: A Census*. Madison, The University of Wisconsin, 1969.

Eichembbaum, Boris. "Sobre la teoría de la prosa." Ciudad Seva - Luis López Nieves, www.ciudadseva.com/texto/sobre-la-teoria-de-la-prosa/. Consultado 23 abril 2019.

Espinel, Vicente. *Diversas rimas*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.

Espinoza Agurto, Andrés. *Una sola casa: Salsa Consciente and the Poetics of the Meta-Barrio*. Boston, Dissertation, Boston University, 2014.

Falcón, Rafael. *La emigración a Nueva York en la novela puertorriqueña*. Valencia, Albatros Hispanófila, 1983.

Fañal All Stars. "Guantanamo." YouTube, Interpretado por Ismael Quintana subido por SalsaHency, 10 de abril de 2013, www.youtube.com/watch?v=jLUPTQQ8-rU&t=2467s.

---. "Quítate tú." YouTube, subido por Sammy Timbero, 31 de mayo de 2015, www.youtube.com/watch?v=9xsYtcTtu5U.

Feliciano, Cheo. "Anacaona." *Cheo*. By Catalino Curet Alonso. 1971. LP.

Fernández, Joseíto. "Guantanamera." *YouTube*, subido por Mike Palomino, 9 de diciembre de 2009, www.youtube.com/watch?v=CiJhDO8Tb_Y.

—. "Guantanamera." *YouTube*, subido por elmarakazo, 25 de enero de 2010, www.youtube.com/watch?v=9Hk1y3Gh4KE.

Fernández Joseíto y Benny Moré. "Guantanamera." *YouTube*, subido por ely-enica, 20 de mayo de 2008, www.youtube.com/watch?v=Pu6FNSKQY5c.

Fiol, Henry. "Ahora me da pena." *Fe, esperanza y caridad*. SAR, 1990, *Spotify*, open.spotify.com/track/3ogUFoUSvXN7GLb0Q0EAgu?si=W_85_ofEQI6yj85fYeelYA.

Flores, Juan. "Cha-Cha with a Backbeat: Songs and Stories of Latin Boogaloo." *Situating Salsa*. Ed. Lise Waxer. New York, London, Routledge, 2000. 75-99.

Flores, Juan. "La venganza de Cortijo: Nuevos trazos de la cultura puertorriqueña." Flores, Juan. *La venganza de Cortijo y otros ensayos*. Trans. Carmen Rivera Izcoa. Río de Piedras: Ediciones Huracán, 1997. 17-35.

Galiano, Galy. "La cita." *Galy Galiano 30 años*, Galiano Producciones, 2013 [1992], *Spotify*, open.spotify.com/track/1Wzt0dNLjAqN3OzGwWeGH5?si=j-vbB9HrIRA2hLDR_QTab1g.

García, Cindy. *Salsa Crossings. Dancing Latinidad en Los Angeles*. Durham, London, Duke University Press, 2013.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F, Grijalbo, 1989.

—. *La globalización imaginada*. México, Paidós, 2000.

García León, David Leonardo. “La lenguas criollas del Caribe: orígenes y situación sociolingüística, una aproximación.” *Forma y Función*, vol. 24, no. 2, 2011, 41-67.

Garrote Bernal, Gaspar. “Introducción.” Espinel, Vicente. *Diversas rimas*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008. VII-CIII.

Gerard, Charley and Marty Sheller. *Salsa!: The Rhythm of Latin Music*. Crown Point, IN, White Cliffs Media Co, 1989.

Gómez García, Zoila y Rodríguez, Victoria Eli. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana, Pueblo y Educación, 1995.

González, Celina. “Yo soy el punto cubano.” cond. Reutilio Dominguez. *Yo soy el punto cubano*, EGREM, 1982, *Spotify*, open.spotify.com/track/3zvnnonS5e0ajktKQGQXBIA?si=77y-2v5SQiyGcWdF-G84xA.

González Pérez, Aníbal. “Ballad of the Two Poets: Nicolás Guillén and Luis Palés Matos.” *Callaloo*, no. 31, 1987, 285-301. *Jstor*, doi: 10.2307/2930747. Consultado 25 de mayo de 2020.

Gran Combo de Puerto Rico. “Achilipú.” *Sin salsa no hay paraíso*. By José Castellón Vargas, 2010. CD.

---. “Don Goyo.” *20th Anniversary*, Comp. Graciela Arango, Rico Records, 1982 [1971], *Spotify*, open.spotify.com/track/0T2YNMt8oiIHpXybPX7v5U?si=zbnSHwkIS8GQNG2rkbT5mA.

---. “Un verano en Nueva York.” *El Gran Combo 7*, Comp. Justiniano Barreto, Rico Records, 1975, *Spotify*, open.spotify.com/album/0VaX081B3D-VzrDJOxWVqGS.

Guillén, Nicolás. *Motivos de son*. La Habana, Letras de la Habana, 1980.

—. *Motivos de son*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.

—. *Songoro Cosongo y otros poemeas*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Hansel y Raúl. “María Teresa y Danilo.” *10 de colección*, Sony BMG, 2008, *Spotify*, open.spotify.com/track/1IwIFav8Pfr5oijgcRQ7O9?si=ia91t6EIS-q6Ihi-n09eNdQ.

Hauberg, Clifford A. *Puerto Rico and the Puerto Ricans*. New York, Twayne, 1974.

Hermanos Ayala. “Rulé sondá.” *YouTube*, subido por puertoricopop, sin fecha, www.youtube.com/watch?v=dWPJQfZrv84&list=RDdWPJQfZrv84&start_radio=1 1997.

Hernández Menéndez, Mayra y Waldo González López. *Esta cárcel de aire puro. Panorama de la décima cubana en el siglo XX. I Parte (1900-1959)*. La Habana, Casa Editora Abril, 2010.

Hosokawa, Shushei. “Salsa no tiene frontera: Orquesta de la Luz and the Globalization of Popular Music.” *Cultural Studies*, vol. 13, no. 3, 1999, pp. 509-534.

Johnson, Roberta Ann. *Puerto Rico. Commonwealth or Colony?* New York, Praeger, 1980.

Jottar, Berta. “Central Park Rumba: Nuyorican Identity and the Return to African Roots.” *Centro Journal*, vol. XXIII, no.1, 2011, pp. 5-29.

Katz, Marco. Entrevistado por Alejandro Ulloa. *Marco Katz: Los Hermanos Lebrón Salsa Barrio Cultura*, 2012, cms.univalle.edu.co/caliculturasalsera/multimedia/bootstrap/#. Consultado 15 de marzo de 2016.

- Knappert, Jan. *African Mythology: An Encyclopedia of Myth and Legend*. London, Diamond Books, 1995.
- Kusch, Rodolfo. *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976.
- Lapidus, Benjamin. *Origin and Cuban Music and Dance: Changüüí*. Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, 2008.
- Lavoe, Héctor. “Cheche colé”. *Crime Pays*, Craft Recordings, 1972, *Spotify*, open.spotify.com/track/4rPtnAmfvHkVSCO2KKkiC1?si=B2a-oKT-dRpuiJ56N-S5PpQ.
- . “Songoro Cosongo.” *Comedia*. By Nicolás Guillén and Eliseo Grenet. Nueva York, 1978. LP.
- Lavoe, Héctor and Willie Colón. “Aguanile.” *El jucio*. By Willie Colón. 1972. LP.
- Leymarie, Isabelle. *Cuban Fire. The Story of Salsa and Latin Jazz*. London, UK, Continuum, 2002.
- Lezama Lima, José. *Antología de la poesía cubana. Tomo II. S. XIX*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965.
- Linares, María Teresa. *Introducción a Cuba: la música popular*. La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- Lipski, John M. “From ‘more’ to ‘less’: Spanish, Palenquero (Afro-Colombian creole) and gender agreement.” *Language, Cognition and Neuroscience*, vol. 30, no.9, 2015, 1144-1155.
- Manuel, Peter. “Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa.” *Ethnomusicology*, 38.2, 1994, 249-280.

- Martí, José. *Versos sencillos*. Madrid, Cátedra, 1982.
- Martín-Babero, Jesús. *América Latina, otras visiones desde la cultura: ciudadanías, juventud, convivencia, migraciones, pueblos originarios, mediaciones tecnológicas*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2005.
- McMains, Juliet. *Spinning Mambo into Salsa*. New York, Oxford University Press, 2015.
- Mignolo, Walter D. "Delinking. The Rethoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality." Mignolo, Walter D and Arturo Escobar. *Globalization and the Decolonial Option*. New York, Routledge, 2013. 303-368.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolución in Havana. 1920-1940*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.
- . "Salsa and Socialism. Dance Music in Cuba, 1959-99." Waxer, Lisa. *Situating Salsa*. New York, London, Routledge, 2000. 51-74.
- Morejón, Nancy. "Prólogo". *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana, Casa de las Américas, 1974, 4-32.
- Navarro Tomás, Tomás. *Los poetas en sus versos*. Barcelona, Ariel, 1982.
- . *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1991.
- Olivencia, Tommy. "Trucutú." *Planté bandera*. cond. Tommy Olivencia. By Chamaco Ramírez. 1975. LP.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy*. New York: Routledge, 2002.
- Ortiz, Fernando. *Cuntrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid, Cátedra, 2002.

- . *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- Ortiz, Johny. “Antón Bravura”. *Suspiros*, Sondor, 1992, *Spotify*, open.spotify.com/track/0eHHchiadQLZQPMig2Fs5s?si=mgz6MaJMTW2yNL5-22yQKg.
- Pacheco, Johny. “Acuyuyé”. *YouTube*, subido por Mr. Guglia, 25 de marzo de 2016, www.youtube.com/watch?v=2enLoMe5X_8.
- Padura, Leonardo. *Los rostros de la salsa*. La Habana, Ediciones Unión, 1997.
- . “Salsa y conciencia.” *Guaragua* 6.15 (2002): 111-115.
- Palés Matos, Luis. *Tuntún de pasa y grifería*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 2003.
- Parra, Violeta. “Décimas.” Parra, Violeta. *Violeta del pueblo*. Madrid, Visor, 1996. 131-147.
- Pasmanick, Philip. “‘Décima’ and ‘Rumba’: Iberian Formalism in the Heart of Afro Cuban Song”. *Latin American Music Review*, vol. 18, no. 2, 1997, 252-277.
- Pietrobruno, Sheenagh. *Salsa and Its Transnational Moves*. New York, Lexington Books, 2006.
- Porras, Jorge E. “Mexican Bozal Spanish in Sor Juana Inés de la Cruz’s Villancicos: A Linguistic and Sociolinguistic Account.” *The Journal of Pan African Studies*, vol. 6, no. 1, 2013, 157-170.
- Posada, Consuelo. “La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad.” *Revista de literaturas populares*, vol. III, no. 2, 2003, pp. 141-154.

Quintero Rivera, Ángel. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. México-Madrid, Siglo XXI, 1999.

____. “¡Salsa! y democracia. Prácticas musicales y visiones sociales en la América Mulata.” *Iconos. Revista de Ciencias Sociales Flacso*, 18, 2004, 20-23.

Ray, Richie y Bobby Cruz. “Bomba en navidad.” *YouTube*, subido por juan-cachorin, 30 de octubre de 2008, www.youtube.com/watch?v=GvX-HYTAC1iQ.

Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*. 2017. 24 mayo 2018.

Repilao, Francisco. “Ahora me da pena.” *Live Olympia Paris 1998, Winner Music*, 2016, *Spotify*, https://open.spotify.com/track/3BLOdZi2TxFvUzlkR1rAmX?si=q7AUfrHKSNUlCL_YFACwZw.

Reyes, Ernestina and Jesús Sánchez Erazo. “La Calandria y Chuito de Bayamón: Controversia Jíbara.” *YouTube*, subido por ruben rodriguez, 3 de noviembre de 2015, www.youtube.com/watch?v=fs0YLbmigZo.

Ribera Ruiz de Vergara, Ana Isabel. “De las jitanjáforas a los anuncios publicitarios en una experiencia memorable de ELE”. *Foro de profesores de ELE*, no. 12, 2016, 201-207.

Rivera, Ismael. “Las caras lindas.” *Esto sí es lo mío*. cond. Ismael Rivera y sus cahimbos. By Catalino Curet Alonso. 1978.

----. “Maquinolandera.” *¡Saoco! The Bomba an Plena Explosion in Puerto Rico 1954-1966*. cond. Rafael Cortijo. By Rivera, Margarita, New York, n.d.

----. “Son sonero.” *Soy feliz*. By Johnny Ortiz. 1975. LP.

Rodríguez, Pete. “Catalina la O.” *Este negro sí es sabroso*. By Johny Ortiz. 1976. LP.

- . "Quítate tú." YouTube, subido por roberto castro, 1 de noviembre de 2010, www.youtube.com/watch?v=3yAytbAHvf4.
- Rodríguez, Victoria Eli and Zoila Gómez García. ... haciendo música cubana. La Habana, Pueblo y Educación, 1989.
- Rondón, César Miguel. *El libro de la salsa*. Caracas, Editorial Arte, 1980.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guaga aérea*. San Juan, Editorial Cultural, 1994.
- Santos, Daniel and Hector Lavoe. "Joven contra viejo." *Feliz navidad*. New York, Craft Recordings, 1979. LP.
- Scarnecchia, Paolo. *Música popular y música culta*. Barcelona, Icaria, 1998.
- Scher, Steven Paul. *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Ed. Walter Bernhart and Werner Wolf. Amsterdam-New York, Rodopi, 2004.
- Sechi Mestica, Giuseppina. *Diccionario Akal de mitología universal*. Madrid, Akal, 2007.
- Shuker, Roy. *Understanding Popular Music*. London, Routledge, 2001.
- Silva Guzmán, Mauricio. "'Rebelión', la canción del Joe y el himno de lo afro, cumple 30 años." *El Tiempo* 25 julio 2016.
- Sindoni, Maria Grazia. "Creole in the Caribbean: How Oral Discourse Creates Cultural Identities." *Journal des Africanistes*, vol. 80, no. 1-2, 2010, pp. 217-236.
- Sonora Ponceña. "Yambeque." YouTube, subido por La Sonora Ponceña | Papo Lucca, 31 de mayo de 2019, www.youtube.com/watch?v=adT_WIb-vx40.

- Stake, Robert E. *The Art of Case Study Research*. Thousand Oaks, CA, Sage Publications, 1995.
- Suau, Paloma. "Raíces." *YouTube*, subido por Islas de Borinken TV, 3 de marzo de 2013, www.youtube.com/watch?v=mvTX6YA30Lc.
- Sullivan, Dita. *Nicolás Guillén oye el "Songoro Cosongo" de Héctor Lavoe*. <http://www.radioelsalsero.com/2015/09/foto-del-recuerdo-nicolas-guillen-oye.html>. *El Salsero*. 1984.
- The Trans-Atlantic Slave Trade Database. *Voyages*. n.d. 14 September 2018.
- Titon, Jeff Todd. "Ethnomusicology as the Study of People Making Music." *Musicological Annual*, no. 51, vol. 2, 2015, 175-185.
- Trapero, Maximiano. *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996.
- Ulloa, Alejandro. *La salsa en Cali*. Cali, Universidad del Valle, 1992.
- . *La salsa en discusión*. Cali, Universidad del Valle, 2009.
- . *Marco Katz: Los hermanos Lebrón*. Universidad del Valle, 12 de diciembre de 2016. cms.univalle.edu.co/caliculturasalsera/multimedia/boots-trap/#. Consultado el 23 de abril de 2016.
- Uroayán, Noel. "In the Decimated City: Symptom, Translation, and the Performance of a New York Jíbaro from Ladí to Luciano to Lavoe." *Centro journal*, vol. XIX, no. 2, 2007, pp. 120-139.
- Valderrama, Alberto. "El punto del navegante." *Festival de decimistas*. Las Palmas de Gran Canaria, 1996. Disco Compacto.

- Vallejo, Fernando. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005 [1983].
- Varela, Jairo. “Ana Milé.” *Triunfo*, Ppm, 1985, *Spotify*, open.spotify.com/track/5mO8F9nzqaw9wrF5PTjLB7?si=BfVXFgkkRimochF6L1QxNg.
- Vega Drouet, Hector. “Puerto Rico.” *The Garland Handbook of Latin American Music*, New York, Garland Publishing, 2000, pp. 134-143.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1958.
- Washburne, Christopher. *Sounding Salsa*. Philadelphia, Temple University Press, 2008.
- Waxer, Lise A. “Situating Salsa: Latin Music at the Crossroad.” *Situating Salsa. Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Ed. Lise Waxer. New York-London, Routledge, 2002. 3-22.
- Williams, Raymond. *Culture*. London, Fontana, 1981.
- Zitarroza, Alfredo. “Diez décimas de autocrítica.” *Textos políticos*. By Alfredo Zitarroza. 1980. LP.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Apéndices

Apéndice # 1.

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar,
Con el tumbao que tienen los guapos al caminar,
Las manos siempre en los bolsillos de su gabán,
Pa' que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal.

Como a tres cuerdas de aquella esquina, una mujer,
Va recorriendo la acera entera por quinta vez,
Y en un zaguán entra y se da un trago para olvidar,
Que el día está flojo y no hay clientes pa' trabajar.

Un carro pasa muy despacito por la avenida
No tiene marcas, pero too's saben que's policía,
Pedro Navaja las manos siempre dentro el gabán,
Mira y sonríe y el diente de oro vuelve a brillar.

Mientras camina pasa la vista de esquina a esquina,
No se ve un alma está desierto to'a la avenida,
Cuando de pronto esa mujer sale del zaguán,
Y Pedro Navaja aprieta un puño dentro'el gabán.

Mira pa' un lado mira pa'l otro y no ve a nadie,
Y a la carrera, pero sin ruido cruza la calle,
Y mientras tanto en la otra acera va esa mujer,
Refunfuñando pues no hizo pesos con qué comer.

Mientras camina del viejo abrigo saca un revolver (esa mujer)
Iba a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe,
Un treinta y ocho Smith and Weston del especial,
Que carga encima pa' que la libre de todo mal

Y Pedro Navaja puñal en mano le fue pa' encima,
El diente de oro iba alumbrando
Toa' la avenida, (se le hizo fácil)
Mientras reía el puñal le hundía sin compasión,
Cuando de pronto sonó un disparo como un cañón.

Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía (a esa mujer),
Que revolver en mano y de muerte herida ahí le decía:
“Yo que pensaba hoy no es mi día estoy salá,
Pero Pedro Navaja tu estas peor, no estás en na”.

Y créanme gente que, aunque hubo ruido nadie salió,
No hubo curiosos, no hubo preguntas nadie lloró,
Sólo un borracho con los dos cuerpos se tropezó,
Cogió el revolver, el puñal, los pesos y se marchó,

Y tropezando se fue cantando desafina'o
El coro que aquí les traje y da el mensaje de mi canción.
La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ¡ay Dios!
Pedro Navajas, matón de esquina,
Quien a hierro mata, a hierro termina.

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ¡ay Dios!
Valiente pescador, al anzuelo que tiraste
En vez de una sardina, un tiburón enganchaste.
La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ¡ay Dios!

Ocho millones de historias tiene la ciudad de Nueva York.
La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ¡ay Dios!
Como decía mi abuelita
El que de último ríe, se ríe mejor.

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ¡ay Dios!
Cuando lo manda el destino,
No lo cambia ni el más bravo,
Si necesitas pa' martillo del cielo te caen los clavos.

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ¡ay Dios!
En barrio de guapos cuida'o en la acera,
Cuida'o camará el que no corre vuela.
La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ¡ay Dios!

Como en una novela de Kafka,
El borracho dobló por el callejón.
La vida te da...
(Blades, "Pedro Navaja").

Apéndice # 2.

El borracho paró de cantar
y se puso a contar su Buena Fortuna,
el barrio estaba dormido
llena brillaba la luna

De pronto, un ladrón salpicado en- neón,
salió como un tigre desde el callejón
y le puso al borracho un "Magnum"- frente a la cara;
y le dijo, -"entregalo todo, o se- dispara"

El borracho temblando le entregó al– ladrón
lo que acababa de encontrar,
una “Smith & Wesson”, unos pesos y– un puñal.

Y el ladrón, asombrado, le preguntó,

“¿Y tú qué haces con todo esto?”
mejor será que me cuentes toda la– historia
Y ojalá que la yuma no afecte tu –memoria”

A veces hablar resulta esencial,
pero otras veces es mejor Callar
porque a veces hablar
resulta un error mortal.

Con la información que el borracho – le dio
a tres cuadras al norte El ladrón– encontró
los cuerpos de una mujer
y el de un hombre en un gabán,
tirados sobre la acera en posición pre–natal.

El ladrón con el pie sacudió a la– mujer,
a ver si reaccionaba y como nada– pasó,
se agachó y la buscó a ver si algo– encontraba
Y no halló nada.

La (bis)

El ladrón dirigió su atención hacia el– cuerpo
del hombre en el gabán
sobre él se agachó, y lo reconoció
por el diente de oro que llevaba

-”Ay, pero si es el viejo Pedro– Navaja”-; ¡ja!
y empezó a burlarse de él mientras lo– registraba

La (bis)

A veces hablar resulta esencial,
pero otras veces es mejor callar
Porque a veces hablar
resulta un error mortal.

Como un rayo le entró la navaja
buscando dentro de su cuerpo el alma
el ladrón sintió la luna quemándole la— entraña;
y vio el más Grande milagro de to'a— su vida:

-Murió viendo un sol salir de una—
boca reída!

La la

Pedro Navaja tomó su papel de— identidad
y se lo puso al ladrón—
en el bolsillo d atrás del pantalón
pa' confundir la investigación.

Pedro, herido de bala, recogió su otro— puñal,
él siempre anda con dos, cuando sale— a trabajar;
y del barrio hasta la luna voló su— carcajá'

La la

¡La vida te da sorpresas, oye camará!

La
¿Éstos novatos qué creen?,
si éste es mi barrio papá! (Blades, Sorpresas)

Apéndice # 3.

Ana Milé tú no tienes
no tienes la culpa
que tu niño esté llorando
y su padre cumpla.

Fue tu inocencia joven mujer
al dejarte convencer
y el consejo que tu madre te dio un día
no supiste obedecer
porque como Pedro por su casa
aquel hombre se paseo
con la risa te engañó
se robó tu corazón
y lo que tú y yo planificamos
un futuro realizar
en sueños quedó al llegar
aquel hombre a nuestro hogar.

Queda un camino de piedra y filo
y la revancha que da el destino
luz de esperanza corre y alcanza
justicia arriba está la balanza.
Firme y altiva sigue tu vida
no pares niña aun no está perdida
la mano fuerte que hoy te fue esquiva
tierna y segura parece y ríes.

No llores, no llores,
Mi niña no llores,
No llores más
No llores, no llores,

No llores,
No llores más. (Varela, “Ana Milé”)

Apéndice # 4.

El Padre Antonio Tejeira vino de España
Buscando nuevas promesas en esta tierra
Llegó a la selva sin la esperanza de ser obispo
Y entre el calor y entre los mosquitos habló de Cristo
El padre no funcionaba en el Vaticano
Entre papeles y sueños de aire acondicionado
Y fue a un pueblito en medio de la nada a dar su sermón
Cada semana pa’ los que busquen la salvación.

El niño Andrés Eloy Pérez tiene diez años
Y estudia en la elementaria “Simón Bolívar”
Todavía no sabe decir el Credo correctamente
Le gusta el río, jugar al fútbol y estar ausente
Le han dado el puesto en la iglesia de monaguillo
A ver si la conexión compone al chiquillo
Y su familia está muy orgullosa, porque a su vez se cree
Que con Dios conectando a uno, conecta a diez
Suena las campanas: un, dos, tres
El Padre Antonio y su monaguillo Andrés

El padre condena la violencia
Sabe por experiencia que no es la solución
Les habla de amor y de justicia
De Dios va la noticia vibrando en su sermón
Pero suenan las campanas: un, dos, tres
Del Padre Antonio y su monaguillo Andrés

Apéndice # 5.

Sombras son la gente
A la la la la la la la (x2)
Plantacion adentro camará
Es donde se sabe la verdad
Es donde se aprende la verdad
Dentro del follaje
Y de la espesura
Donde todo viaje
Lleva la amargura
Es donde se sabe camará
Es donde se aprende la verdad
Camilo Manrique falleció
Por golpes que daba el mayoral
Y fue sepultado sin llorar ¡Ja!

Una cruz de palo y nada más (...)
(Luego sigue una sección que se canta de manera antifonal con improvisaciones y versos sueltos que hace Rubén Blades al que el coro responde con el estribillo: “Camilo Manrique falleció / plantación adentro camará). (Blades, “Plantación adentro”)

Apéndice # 6.

En los años mil seiscientos
cuando el tirano mandó
las calles de Cartagena
aquella historia vivió.

Cuando aquí
llegaban esos negreros

africanos en cadenas
besaban mi tierra
¡Esclavitud perpetua!

Coro:

Esclavitud perpetua
Esclavitud perpetua

Un matrimonio africano
esclavos de un español
él les daba muy mal trato
y a su negra le pegó.

Y fue allí, se rebeló el negro guapo
Tomo venganza por su amor
Y aún se escucha en la verja
No le pegue a mi negra
No le pegue a la negra
No le pegue a la negra

Óye man !!!

No le pegue a la negra
No le pegue' a la negra
no, no, no, no, no, no
no, no, no, no, no, no

(varias veces con inspiración y cambios en el verso). (Arroyo, “La rebelión”)

Apéndice # 7.

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba

-Rumba, macumba, candombe, bábula-
entre dos filas de negras caras.
Ante ella un congo -gongo y maraca-
ritma una conga bomba que bamba.

Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbalan
meneos cachondos que el congo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra,
y la molienda culmina en danza.

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba.
Flor de Tortola, rosa de Uganda,
por ti crepitan bombas y bábulas;
por ti en calendas desenfrenadas
quema la Antilla su sangre ñáñiga.
Haití te ofrece sus calabazas;
fogosos rones te da Jamaica;
Cuba te dice: ¡dale, mulata!
Y Puerto Rico: ¡melao, melamba!

¡Sús, mis cocolos de negras caras!
Tronad, tambores; vibrad, maracas.
Por la encendida calle antillana
-Rumba, macumba, candombe, bábula-
va Tembandumba de la Quimbamba.
(Palés Matos, *Poesía completa. Prosa selecta* 156)

Apéndice # 8.

Coro:

Catalina la O, Catalina la O,
con cadencia de plata, y su collar de Candor.

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.

(La verbena ya esta empezando,
se percibe en el pueblo emoción) [2],
la verbena ya está empezando,
que se percibe en el pueblo emoción,
y en meneos cachondos se cuaja,
a Catalina La O con su tambor.

Coro: Catalina La O, Catalina La O.

Este es un día muy especial,
que todo el mundo sale a bailar.

Con el embrujo de tu tambor,
siente el mundo gran emoción.

Llenas de romance de dicha y amor,
esas son las notas de tu tambor.

¡Ay! Catalina, Catalina de mi vida,
repica bien el tambor...

El eco del tambor envuelto en la brisa,
para decir: Catalina La O.

Y se ha encendido la rumba buena,
ya todos bailan mi rico son.
(Pete Rodríguez, “Catalina la O”)

Apéndice # 9.

Es que es antillana, mi hermano, camina como una pantera
Y se va encendiendo en su cadera su cintura entera
Todas las mañanas su majestad va por las aceras
Moviendo con furia y con sabor sus lindas caderas

Orgullo del barrio, sí señor, alma de rumbera
Cuando yo la veo ¡ay! mi corazón se acelera
Orgullo del barrio, sí señor, alma de rumbera
Cuando yo la veo mi corazón se acelera
(Alberto)

Apéndice # 10.

Anacaona, india de raza cautiva
Anacaona, de la región primitiva.
Anacaona, india de raza cautiva
Anacaona, de la región primitiva.

Anacaona oí tú voz, como lloró cuando gimió
Anacaona oí la voz de tu angustiado corazón
Tu libertad nunca llegó, e le le le le le la la

(Coro)

Anacaona, areito de Anacaona.

India de raza cautiva,
alma de blanca paloma...Anacaona.

Pero india que muere llorando,
muere pero no perdona, no perdona no.

Esa negra, negra que es de raza noble y abatida
pero que fue valentona ¡Anacaona!

Oye, según la historia lo cuenta
dicen que fue a la cañona, Anacaona.

La tribu entera la llora porque fue buena negrona.

Y recordando, recordando lo que pasó
la tribu ya se enfogona.
(Feliciano)

Apéndice # 11.

alale alale alaleee alalele

Las caras lindas de mi gente negra,
son un desfile de melaza en flor,
que cuando pasa frente a mí se alegra,
de su negrura todo el corazón.

Las caras lindas de mi raza prieta,
tienen de llanto, de pena y dolor,
son las verdades que la vida reta,
pero que llevan dentro mucho amor.

Somos la melaza que ríe,
la melaza que llora,
somos la melaza que ama,
y en cada beso es conmovedora.

Por eso vivo orgulloso de su colorido,
somos betún amable, de clara poesía,

tienen su ritmo, tienen melodía,
las caras lindas de mi gente negra.

Coro:

Las caras lindas, las caras lindas,
las caras lindas de mi gente negra.

Que lindas, pero... pero mira qué lindas son,

Las caras lindas, las caras lindas,
las caras lindas de mi gente negra.

Tienen, tienen, tienen, tienen de llanto,
mucho melodía, te digo Belén tienen belleza,
y también tienen poesía de la bien linda. (Rivera, Las caras lindas)

Apéndice # 12.

Eñeñeñeñeñeñeñe
Enñeñeñeñeñeñeñe

Dime todos los sabores
del África primitiva
Dime todos los sabores
del África primitiva
Pero dímelo en tambores
porque el tambor fue mi vida
Pero dímelo en tambores
porque el tambor fue mi vida

Si me llevas como hermano
pon tu mano en el tambor
que el hijo de Obatalá

ya se contentó
Si me quieres como hermano
pon tu mano en el tambor
que el hijo de Obatalá
ya se contentó.
(R. Barreto)

Apéndice # 13.

San Serenín me dijo que a mí
me iba a regalar una guarachita.
Que prepara la festividad que a mí
me iba a invitar a la santa rumbita.
Que me aprendiera bien el son sonero
que nunca, nunca le pierda el compás.
Que trajera un santo bongosero
y San Timbalio me acompañará.
San Serenín me dio el son sonero
Y son sonará (óyelo).
(Rivera, Son sonero)

Apéndice # 14.

(Introito):
Chumalacatera, chumalacatera,
chumalacatera, chumalacatera,
Dímelo

(Coro):
Chumalacatera, maquinolanderá
Chumalacatera, maquinolanderá
Chumalacatera, maquinolanderá

Chumalacatera, maquinolandera

Maquinita, nita holandera se formó la choricera
maquinita me lleva
Maquiná, maquiná, maquiná, maquiná
en mi maquinita holandera
que me da gozadera

(Coro)

Malacatera, tera, tera
mi maquinita holandera.

Caballeros se armó la choricera
mi maquinita me lleva
chumalacatera, chumalacatera, chumalacatera
que es mi maquinita holandera
la que me da gozadera.

Ecuahay.
Sabroso...
(Rivera)

Apéndice # 15.

Décimas de Daniel Santos y Héctor Lavoe.

Héctor Lavoe:

Que le pasa a usted viejito	[a]
que me ha mandado a buscar	[b]
si es que quiere usted cantar	[b]
yo de todo sé un poquito.	[a]
Soy joven y soy tipito,	[a]
hasta bailo, canto y toco	[c]
como usted está medio loco	[c]

me jura que se enamora, [d]
y al cabo de ver la hora [d]
ya a usted le patina el coco [a]
óigame y verá
ya a usted le patina el coco.

Daniel Santos:

Loleloday lelolay, Lolelolai lelolalai lo
Si quieres cantar conmigo,
si quieres cantar conmigo, [a]
hazlo con más simpatía [b]
que tú tienes todavía [b]
la argucena en el ombligo. [a]
Yo no seré tu enemigo, [a]
si es que usas la educación [c]
más si en esta versación [c]
tú me lanzas un ataque [d]
cuídate que no te saque [d]
la lengua de un pescozón [c]
oyeme muchacho,
la lengua de un pescozón.

Hector Lavoe:

Como yo soy un pollito
que las muchachas me lloran
ellas mismas me enamoran
y me tratan de santito,
como esto no es delito
decir que soy un tipazo
y si por la calle paso
toda muchacha me admira
a Usted tan solo lo miran
una vieja por si acaso,
póngame oído,
una vieja por si acaso.

Daniel Santos:

Mejor será que te vayas,
pa' una esquina te retires
si no quieres que te tire
de cuatro nalga'la calle.
Mejor será que te vayas,
tu maraquita a tocar
que en esto de improvisar
conmigo hay que tener cría
y tú mismo todavía
ta' empezando a gatear,
oye muchachito,
ta' empezando a gatear.
(Santos y Lavoe, "Joven contra viejo")

Colección Investigación N.º 255

La salsa se ha desarrollado ampliamente como estilo musical del Caribe hispánico. El propósito principal de este libro consiste en indagar la poética de las canciones de salsa y presalsa. Este término alude a la música de Cuba y Puerto Rico que precede y afecta el paradigma musical y literario de la salsa que se creó en Nueva York.

El principal problema que se resuelve acá es cómo la salsa y la presalsa toman sus formas poéticas de la literatura española del siglo XVII y de los sonidos residuales de las lenguas bantú que quedaron en los afrodescendientes del Caribe llamados jitanjáforas. Otro aporte que hace este trabajo, al estudio de estas músicas, es la categorización de las canciones como “canción salsa relato”, “canción salsa poema”, y “canción salsa jitanjáfora”.