

Salsa, rebelión e identidad

Farid Samir Benavides Vanegas

En este trabajo se estudia la salsa como medio e instrumento de rebelión, como un espacio que llama a la unidad de Latinoamérica y al orgullo de ser latino en Nueva York, pero también como un espacio que cuestiona el carácter vinculante de la ley y que celebra la figura del malevo, el violador de la ley, así como una música que recuerda la historia de la diáspora y la violencia del dominio español.

This work studies the salsa as mean and instrument of rebellion, as a space that calls to the unity of Latin America and to the pride to be Latin in New York, but also as a space that questions the binding character of the law and that celebrates the figure of the malevo, the rapist of the law, as well as a like this as a music that remembers the history of the diaspora and the violence of the spanish command.

Farid Samir Benavides Vanegas es Doctor en Ciencias políticas por la University of Massachusetts (Amherst). Actualmente realiza su Doctorado en Filosofía por la Universitat de Barcelona a la vez que es consultor internacional en temas de paz, fragilidad estatal y seguridad ciudadana. También ha sido profesor en Colombia y los Estados Unidos. Su último libro es *A tutelazo limpio. A Story of the Struggle for Identity and Rights in Colombia and the Demobilizing Effect of the Law* (VDM Verlag, Saarbrücken, 2009).

INTRODUCCIÓN. Uno de los temas centrales de la Modernidad, de acuerdo con Stuart Hall, es el de la identidad. El concepto de identidad que se despliega en la Modernidad tardía abandona una visión esencialista y reconoce su carácter estratégico y posicional. Con Hall, se puede decir que la identidad nunca está completa ni unificada y que los tiempos de la Modernidad tardía están cada vez más fragmentados y fracturados, estando sujetos a una historización radical.¹ De acuerdo con este autor, la identidad es

[E]l punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas.²

La Modernidad plantea como problema la cuestión de la identidad. Ésta se desarrolla en diferentes discursos en los cuales se articulan diversas formas de identidad y de identificaciones. Hall critica el punto de vista de Foucault que concibe la identidad de una manera en la que parecería que las identidades se dan de manera monológica y que a los sujetos sólo les cabría la posibilidad de aceptarlas y actuar conforme a una identidad que

se les despliega. Sin embargo, es claro que todo proceso constitutivo no es completo ni final, pues se da en un marco de lucha por el poder y en un marco en el cual los sujetos despliegan diversas formas de resistencia y de negociación. Como lo muestra Victor Vich en su estudio sobre los cómicos populares del Perú, las identidades se dan en un juego que incorpora diversos planos y en el cual los sujetos postulan diversas formas de ver el tiempo y el espacio.³ En este estudio, Vich muestra la distinción existente entre las formas tradicionales de literatura y otras formas de contar historias. Vich analiza los discursos de los cómicos populares de las calles de Lima, en Perú, que se caracterizan por la creación y recreación de una historia ya dicha. Por un lado, no podemos decir que ellos sean los autores de estas historias, pues ya se encuentran en la tradición oral y la gente las conoce, y es este conocimiento el que autoriza las conexiones entre el narrador y su audiencia; el cómico popular no está simplemente narrando una historia, pues habla acerca de lo que todo el mundo ya sabe, y sólo recuerda lo que ya está ahí. Por otra parte, la historia tiene nuevos elementos que son incorporados por los cómicos, que crean una historia, aunque esta nueva historia introduce un elemento de la situación actual, haciendo discursos políticos y expresando quejas acerca de la situación política. El carácter oral de la nueva-historia-ya-dicha permite una continua incorporación de nuevos significados y de nuevos mundos que la palabra escrita no permite. Ésta es una for-

Palabras clave:

- Música
- Resistencia
- Identidad
- Diáspora africana

1 S. HALL, “Introducción: ¿Quién necesita “identidad”?”, en S. HALL / P. DU GAY (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, trad. de D. Navarro, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

2 *Ibid.*, p. 20.

3 V. VICH, *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la Modernidad en el Perú*, Lima Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Centro de Investigación, Instituto de Estudios Peruanos, 2001.

4 B. MALCOM, *Lacan*, Harvard UP, Cambridge (Mass.), 1991; M. BRINKLEY, *The Calligraphic State. Textual domination and history in a Muslim society*, University of California Press, Los Angeles-Oxford, 1993.

5 F. APARICIO, *Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures (Music/Culture)*, Wesleyan UP, New York, 1998; J. ARTEAGA, *La salsa*, Acento, Madrid, 2000; I. LEYMAIRE, *Cuban Fire. The Story of Salsa and Latin Jazz*, Continuum, London-New York, 2002; J. MARTÍ, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Deriva, Sant Cugat del Vallés, 2000; R. MOORE, *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en la Habana. 1920-1940*, Colibrí, Madrid, 2002; J. SHEPHERD/P. WICKE, *Music and Cultural Theory*, Polity Press, Cambridge, 1997; P. VILA, 'Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones', en *TRANS. Revista Transcultural de Música*, nº 2, 1996 (<<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>>); P. VILA, 'Recensión del libro *Music and Cultural Theory* de John Shepherd y Peter Wicke', en *TRANS. Revista Transcultural de Música*, nº 4, 1999 (<<http://www.sibetrans.com/trans/trans4/vila.htm>>); F. APARICIO/C. JAQUEZ (EDS.), *Musical migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latino America. Volume I*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

6 C. GUERRÓN MONTERO, 'Can't beat my own drum in me own land. Calypso music and Tourism in the Panamanian Atlantic Coast', en *Anthropological Quarterly*, vol. 79, nº 4, Fall 2006, pp. 633-663.

7 P. WADE, *Music, Race and Nation. Música tropical en Colombia*, University of Chicago Press, London-Chicago, 2000; W. MIGNOLO, *Local Histories/Global designs. Coloniality, subaltern knowledge and border thinking*, Princeton UP, New York, 2000.

8 L. E. WAXER, *The City of Musical Memory. Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali*, Colombia, Wesleyan UP, Connecticut, 2002.

9 A. ULLOA, *La salsa en Cali*, Ediciones Universidad del Valle, Cali, 1992.

10 R. GROSFOGUEL, *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective*, University of California Press, Los Angeles, 2003.

La salsa, como música de la diáspora, surge entre los puertorriqueños de El Barrio, en Harlem, en la ciudad de Nueva York

ma de impedir que la historia sea congelada y permite que sea parte de un imaginario en el que las personas puedan ser constituidas como sujetos.⁴ La continua recreación del significado permite la eliminación de los autores y de los sujetos y al mismo tiempo permite el flujo de lo simbólico para ser dicho de diversas y nuevas maneras, incorporando nuevas experiencias, nuevas voces, nuevos sufrimientos. Así, los cómicos no se ven a sí mismos como autores de su obra, pero a la vez la reclaman como suya, pues incorporan elementos de su autoría a una narración que reconocen como ajena/propia y como nueva/antigua.

En este trabajo quiero estudiar la salsa como medio e instrumento de rebelión, como un espacio que llama a la unidad de Latinoamérica y al orgullo de ser latino en Nueva York (como en *Plástico* de Rubén Blades), pero también como un espacio que cuestiona el carácter vinculante de la ley y que celebra la figura del malevo, el violador de la ley (como en *Juanito Alimaña* de Héctor Lavoe; *Ahora me da pena* de Henry Fiol; y *Pedro Navaja* de Rubén Blades), así como una música que recuerda la historia de la diáspora y la violencia del dominio español (como en *Rebelión* de Joe Arroyo).

MÚSICA Y DISCURSO. Existe un cuerpo de investigaciones suficientemente consolidado que muestra el valor de la música en la constitución de las identidades.⁵ Esto es también cierto para las producciones musicales de la diáspora africana, pues entre los esclavos negros que vinieron a América la música era un factor importante en la conservación de la identidad y en el recuerdo de África, así como en una forma de resistencia al impulso homogeneizador de los españoles.⁶ Es por ello que en Perú vemos responder a los esclavos negros al intento español de privarlos de su música, de la posibilidad de cantar juntos, debido a los efectos subversivos que comportaba, con una estrategia de resistencia consistente en tocar su música con las cajas sobre las cuales se sentaban para trabajar. Hoy en día la caja es un instrumento importante dentro de la música negra del Perú. Un ejemplo de este uso de la música como añoranza y como unidad de la diáspora se ve en la canción *Bruca Manigua*, originalmente grabada por Arsenio Rodríguez en 1937 y que se convirtió en un éxito inmediato. En esta canción, Arsenio Rodríguez

canta a la libertad y a la añoranza que los esclavos africanos tenían de su tierra:

Yo son carabalí
negro de nación
sin la libertad
no pue' o vivi'

Mundele cabá
con mi corazón
tanto maltratá
cuerpo ta'furi eh

Mundele cumba flote
siempre ta'ngarua'cha
queta' por mucho
que yo lo ndinga
siempre ta'maltratá.

La música, por tanto, puede ser estudiada como un medio de resistencia y como un mecanismo que muestra las intersecciones entre los diseños globales y las historias locales.⁷ La canción de Arsenio Rodríguez *Bruca Manigua* habla de la vida de los africanos en la diáspora, y es un reconocimiento a esa historia colonial que marca la presencia africana en América. La salsa como concepto, de acuerdo con las palabras de Rubén Blades, también puede ser estudiada desde esta perspectiva: como música de la diáspora, surge entre los puertorriqueños de El Barrio, en Harlem, en la ciudad de Nueva York, y es exportada a ciudades como Cali en donde se apropia como música de la Revolución, muy a pesar de su claro origen norteamericano, en una clara reconfiguración de un mensaje que es en principio oral y que, por tanto, puede ser re-significado y dar cuenta de formas alternas de globalización.⁸

La salsa aparece así como un espacio discursivo en el cual las identidades se constituyen, y se caracteriza por la oralidad y por la mezcla entre música, letras y baile.⁹ Todo ello confluye a llevar un mensaje a una audiencia que entra en diálogo con el cantante. Por ello, Héctor Lavoe agradece a su audiencia que hayan venido todos para oírlo *guarachar*, y reconoce que es de ellos, un "ellos" que varía en el tiempo y en el espacio, y que puede ser el jibarito de San Juan o el de Nueva York.

LA SALSA DE NIU YOL: RESISTENCIAS COLONIALES EN LA METRÓPOLIS AMERICANA. La historia de la salsa de Nueva York no puede ser comprendida sin la historia de la diáspora puertorriqueña a la ciudad de Nueva York y sin tener en cuenta la historia de Puerto Rico como la colonia más vieja del mundo y, por tanto, como un lugar de dominio colonial y de colonialidad del poder.¹⁰ De la misma manera, el desarrollo posterior de la salsa y su carácter

“nuyorrican” no puede ser comprendido sin tener en cuenta el hecho de las relaciones coloniales que los Estados Unidos han establecido con América Latina y su efecto posterior de latinización de esta ciudad.¹¹ La isla de Puerto Rico fue invadida por los Estados Unidos en 1898 como parte de todo un proceso de construcción de hegemonía global que involucraba la consolidación de un dominio en la región, con el fin de ejercer de manera plena los “derechos” derivados de la Doctrina Monroe. Esta doctrina, de acuerdo con la cual el futuro poder mundial se sustentaba en el dominio del mar y no más en el dominio de la tierra, llevó a que los Estados Unidos emprendieran una aventura imperial de tipo territorial, debido a la cual Puerto Rico, con las Islas de Vieques y de Culebras, Cuba, con la base de Guantánamo, y Hawai, en el Pacífico, entraron a formar parte de la órbita de dominio directo de los Estados Unidos. En 1903, se les uniría Panamá como lugar de conexión entre el Pacífico y el Caribe.¹² De este modo, los Estados Unidos aseguraban el control de su espacio vital, que iba desde el Caribe, pasando por el canal de Panamá, hasta llegar a Hawai y a las Filipinas.¹³

La invasión de los Estados Unidos no sólo transformó la identidad de los puertorriqueños, convirtiéndolos en una nueva categoría de sujetos coloniales, sino que generó una nueva diáspora, esta vez hacia los Estados Unidos, en particular hacia la ciudad de Nueva York, en el condado de Harlem. Como lo señala Lao Montes, los puertorriqueños y las puertorriqueñas son sujetos de una república blanca y anglosajona y por tanto tienden a ocupar los estratos más bajos de la sociedad estadounidense y a ser considerados/as como ciudadanos/as de segunda clase, en donde legalmente son ciudadanos/as de los Estados Unidos, pero cultural y socialmente son personas extrañas que son excluidas y dejadas en los márgenes geográficos y sociales.¹⁴

A partir de los años 70 la migración puertorriqueña se convirtió en un proceso circular de ida y de retorno, en donde muchos puertorriqueños y puertorriqueñas debían buscar trabajo en uno y otro lado del Caribe, permitiendo a la vez que los “nuyorricans” tuvieran contacto con la Isla y se dieran cuenta de su condición colonial. Esta situación de masivo desplazamiento y de re-localización produjo identidades translocales que están marcadas por una diferencia colonial. En la ciudad de Nueva York, los puertorriqueños y las puertorriqueñas crearon una cultura de resistencia que asume una identidad de frontera y que se vale de su herencia cultural para resistir el proceso de dominación de los Estados Unidos. A la vez, se da un proceso de hibridación con productos culturales de la diáspora africana y con elementos de la música orquestal de los Estados

La salsa es un género nuevo y originalmente “nuyorrican”.

El término fue acuñado por Izzy Sanabria, un editor de la ciudad de Nueva York

Unidos en los años 40. La salsa es el resultado de estos procesos de hibridación y de resistencia entre el final de los años 60 y el comienzo de los años 70.

La salsa es un género nuevo y originalmente “nuyorrican”. El término fue acuñado por Izzy Sanabria, un editor de la ciudad de Nueva York, aunque posteriormente tomaría la fuerza que tiene en la actualidad. Sin embargo, el término no se impuso inmediatamente, ya que músicos como Tito Puente lo rechazaban por su novedad y porque no reflejaba la música que ellos tocaban. Aun así, esta palabra realmente no es extraña a la música caribeña, pues Ignacio Piñero, en 1932, ya cantaba *échale salsita* y Benny Moré ya gritaba *salsa* en sus presentaciones, de la misma forma que Celia Cruz gritaba *azúcar* en las suyas.¹⁵ La influencia cubana en Nueva York disminuyó con la Revolución Cubana, lo que permitió que se desarrollara una música más propia, sin dependencias directas con la isla de Cuba. La hibridación de la diáspora trajo consigo una hibridación de la cultura, siendo así que músicos como Ray Barreto, Willie Bobo, Eddie y Charlie Palmieri, Carl Tjader y Tito Puente desarrollarían un estilo propio del jazz que, más tarde, serviría como base de muchos de los arreglos de la salsa de Nueva York. Johnny Pacheco quiso recuperar la tradición cubana y, así, volvería a la forma de orquestación de un clásico como Arsenio Rodríguez, sólo que esta vez usaba dos trompetas en lugar de tres, produciendo una remembranza de un pasado nuevo, del mismo modo que los relatos de los cómicos populares de las calles de Lima.¹⁶

Pacheco conoció a Jerry Masucci, un abogado italo-americano, con quien fundaría el sello fundamental de la salsa *Fania Records*. Por su parte, Eddie Palmieri colaboró con músicos como Chocolate Armenteros, Cachao López y el cantante Cheo Feliciano. En la misma época, finales de los años sesenta, Joe Cuba (Gilberto Miguel Calderón), Changuito, que luego retornaría a Cuba para formar parte de la orquesta Van Van, Jimmy Sabater y Johnny Colón, grabarían canciones que se caracterizaban por tener un sonido muy propio de la ciudad de Nueva York. Pero, a partir de 1966, la salsa se desarrollaría en lugares como el *Cheetah Club*, inmortalizado en el documental *Our Latin Thing*, en sellos como *Fania Records* y en revistas como *Latin New York*, dirigida por Izzy Sanabria. En esta época, se unen al movimiento cantantes

11 R. SALVATORE, C. LEGRAND & G. M. JOSEPH (EDS.), *Close encounters of Empire. Writing the cultural history of U.S. Latin American relations*, Duke UP, Durham, 1998.

12 M^a-E. ESTADES FONT, *La presencia militar de Estados Unidos en Puerto Rico 1898-1918. Intereses estratégicos y dominación colonial*, Ediciones El Huracán, San Juan, 1998.

13 S. ENGLE MERRY, *Colonizing Hawaii. The cultural power of law*, Princeton UP, New York, 2000; E. RIVERA RAMOS, *The Legal Construction of Identity. The legal and social legacy of American Colonialism in Puerto Rico*, American Psychological Association, Washington, 2001.

14 A. LAO MONTES, *Puerto Rico, Puerto Ricans, and the New Politics of Decolonization* (en archivo digital); CH. DUFFY BURNETT & B. MARSHALL, *Domestic in a foreign sense. Puerto Rico, American Expansion and the Constitution*, Duke UP, Duke, 2001.

15 E. MORALES, *The Latin Beat. The Rhythms and roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*, DaCapo Press, Cambridge (Mass.), 2003.

16 Arsenio Rodríguez es una referencia necesaria en la historia de la salsa. En el momento de su muerte, parecía formar parte de una parte olvidada de la historia de Cuba, pero es recuperado gracias al disco homenaje que hizo Larry Harlow.

como Ismael Miranda, con la orquesta de Larry Harlow, Héctor Lavoe —su verdadero apellido era Pérez, pero le decían “la voz o la vo”— y Willie Colón, que comenzó a desarrollar una imagen de malo y, a la vez, de rebelde. Más adelante se les uniría Rubén Blades, inmigrante panameño que componía letras más sociales y con un sabor más rebelde, haciendo de sus canciones verdaderas historias para ser oídas mientras eran bailadas.

WILLIE COLÓN Y EDDIE PALMIERI: MALDAD Y REBELDÍA. Una de las figuras centrales de la *nuyorrican salsa* fue Willie Colón, quien nació y creció en el Bronx, desarrollando una imagen de joven duro y rebelde. Colón no hablaba con propiedad el español, pero su contacto con el mundo de la salsa le permitiría recuperar la lengua de sus padres y hacerla suya. En Nueva York conoce a Héctor Lavoe, con quien desarrollaría una de las asociaciones más importantes de la historia de la salsa.

En 1967, grabó un álbum que tituló *El Malo*, con cuya carátula quería mostrar su carácter duro y rebelde. Sin embargo, son las carátulas posteriores las que generan un rechazo en algunos sectores, como la del álbum *Lo Mato*, en donde Willie Colón pone una pistola en la cabeza de un personaje y se identificaba a la salsa como música de malandros, que incitaba al malandrado, y por eso es perjudicial. En 1973, siguiendo esa costumbre de reflejar la maldad del barrio o la inexistencia de la ley en su entorno, grabó para el álbum *Lo Mato* la canción *Calle Luna Calle Sol*. La canción se desarrolla en dos calles de San Juan y relata los peligros que se encuentran en ella, siendo clara la ausencia de ley, y de ahí que el consejo sea simplemente que se tenga cuidado, si bien no se haría ninguna reflexión acerca de las posibilidades de seguridad que se puedan obtener de otra manera:

Mete la mano en el bolsillo
Saca y abre tu cuchillo y ten cuidado.
Pónganme oído en este barrio,
Muchos guapos lo han matao.

Calle Luna, Calle Sol.

Oiga señor si usted quiere su vida
Evitar es mejor o la tienes perdida.

Mire señora agarre bien su cartera,
No conoce este barrio aquí asaltan
[a cualquiera.

En los barrios de guapos no se vive tranquilo
Mide bien tus palabras o no vales ni un kilo.

Esta canción habla de un mundo en donde el malevo es quien domina el barrio. Sin embargo,

como señala César Miguel Rondón, las calles Luna y Sol de la ciudad de San Juan no son tan peligrosas como parece indicarlo la canción. Sin embargo, agrega Rondón:

Willie prefirió ubicar su música en las viejas calles boricuas porque éstas, evidentemente, le permitían jugar más con la tradición de la violencia, haciendo mucho más global su canto, sacándolo de un contexto circunstancial para imprimirle una fuerza que va mucho más allá de las anécdotas y de las estadísticas.¹⁷

Colón trata de recuperar un personaje antiguo en un contexto nuevo. La antigua guapería propia de la ciudad tradicional es reemplazada por la violencia en las calles y por una evidente ausencia de vínculos con una legalidad y la facilidad para que los conflictos se resuelvan al margen de canales democráticos o legales. Así se evidencia en la canción *Señora Lola*, también del álbum *Lo Mato*:

Señora Lola dile a tu esposo
Que aguante el bembó
Yo soy hachero de verdad
Y no como miedo.
Y si es que viene con un alarde
Que olvide el cuento
Yo lo conozco bien de atrás
Desde hace tiempo
La única hazaña de su marido
Es haber corrido como un demente.
Señora Lola dígame rápidamente
Que si sigue hablando
Me está obligando
Y no quiero actuar.

Willie Colón se ha caracterizado por jugar en sus carátulas con una idea de maldad. La carátula del álbum *Se Busca*, en donde juega con la idea de ser un perseguido por el FBI, tuvo que ser cambiada porque el FBI consideró que podía confundir a la audiencia. La carátula recogía el siguiente lema:

Armado con un trombón y considerado peligroso, WILLIE COLÓN fue visto por última vez en la ciudad de Nueva York; él podría estar acompañado por un tal HÉCTOR LAVOE, ocupación “cantante”, también muy peligroso con su voz...

CUIDADO:

Se sabe que ellos matan con poca provocación y sin advertencia alguna, mediante la excitación que produce su ritmo...

Una advertencia a los vivos: estos hombres son altamente peligrosos en medio de una multitud y son capaces de dar comienzo a distur-

17 C.-M. RONDÓN, *El Libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Merca Libros, Caracas, 1980, p. 81.

bios: por tanto, comiencen a bailar de manera inmediata.

Sin embargo, Colón siempre se mantuvo dentro del circuito comercial, pese a que algunas de sus canciones tenían un alto índice de crítica social o política, como cuando en *Tiempo pa' Matar* lanza una crítica a la guerra de Vietnam:

Están pasando, para Vietnam, solicitando
Por el machismo, contra el comunismo,
Salen como nobles soldados, vuelven agrios
[y mutilados
Con heroísmo, culpa del racismo
Total pa' nada, si al regreso todo fue igual.

En los años 90 se desarrolló en Cuba un tipo de música que inicialmente fue conocida como salsa cubana, pero que luego cambió su nombre a timba. La timba es parte de un proceso de hibridación y recreación de viejos géneros:

Luis Bu Pascual, tecladista y arreglista del Médico de la Salsa, una de las figuras más importantes del género, afirma que la “timba es como la salsa pero con fortísimos acentos afrocubanos, así como influencias del *Funk* y *Rythm and Blues*, músicaailable afronorteamericana como James Brown, Earth, Wind and Fire y the Temptations”.¹⁸

En este género las letras y la forma de la música vuelven a exaltar a la figura del malevo y del tipo duro, debido, según Cano, a la agresividad resultante entre los jóvenes que pasaron por el período especial y cuya vida se llenó de agresividad e inseguridad respecto al futuro de la Revolución. Cano lo expresa en los siguientes términos:

La timba y sus canciones son artefactos culturales encargados de expresar, encubrir y/o gestionar la agresividad que produce en algunos sectores de la juventud cubana una situación socioeconómica degradada, un sistema de valores éticos y morales caótico y un discurso oficial que consideran obsoleto y que no se corresponde con la realidad. Ante una situación social, política y cultural extremas, la timba responde, contesta y reacciona con una contundencia similar.¹⁹

En la salsa encontramos canciones similares, en las cuales se exhibe un cinismo frente a la crisis en que la población puertorriqueña se encuentra en los años 70 y 80 y en donde la figura del malevo se resalta, puesto que representa una identidad que les conecta con la Isla de Puerto Rico y con la idea del barrio, tal y como la canción *Calle Luna Calle Sol* lo muestra. En las canciones se habla con cinismo de la ciudad de Nueva York. La can-

ción *Ahora me da pena* es un buen ejemplo de ello, pues es una canción cubana que es retomada por Henry Fiol y re-significada para dotarla de un cariz malevo, lo que es ayudado por la voz de Fiol y el ritmo que le imprime a la interpretación. En la canción, Fiol reescribe la canción, que se ubicaba en Cuba, y la traslada a la ciudad de Nueva York. Fiol dice: “Nací en Nueva York, en el condado de Manhattan, donde perro come perro y por un peso te matan... la rutina, el truquito, la maroma” y, mientras tanto, el coro canta *hasta pena me da*. La canción toma después un sentido social, pues la pena se traslada a una solidaridad con su gente, que es víctima de la avaricia y de otras injusticias, llamando a la gente a no perder la fe, debido a que la posibilidad del cambio está siempre ahí. Se trata de una canción que reconoce la ausencia de la ley en Manhattan, en especial para la población boricua, pero que a la vez establece un momento de esperanza cuando al final de la canción se dice que el cantazo (el golpe) o el numerito (suerte) pueden cambiar la situación: *oye, boricua, no pierdas el orgullo, despierta mi pana, defiende lo tuyo, ay bendito*.

JÍBAROS Y EMIGRANTES LATINOAMERICANOS: UNA NUEVA LATINIDAD. Héctor Lavoe es uno de los más importantes cantantes de la salsa, que representaba los problemas de los músicos de salsa, una combinación de excesos en alcohol, mujeres y drogas, acompañada por una nostalgia permanente por la Isla de Puerto Rico. Lavoe nació en Ponce, Puerto Rico, y emigró a Nueva York en los años 60, a la edad de 17 años. Lavoe trajo consigo el estilo de cantar de la Isla, especialmente el de cantantes como Bobby Capó e Ismael Rivera. Llegó a la Isla siendo un jíbaro y su contacto con Manhattan, también una isla, significó para él un ingreso veloz a la Modernidad. Su condición de jíbaro desapareció y dio paso a su identidad de *nuyorrican*. De acuerdo con Morales, el concierto que la orquesta Fania dio en el Yankee Stadium en 1973, y que aparece en el documental *Our Latin Thing*, en donde Lavoe cantó *Mi Gente*, provocó un momento catártico, que marcaría el comienzo de una nueva identidad, debido a que los puertorriqueños lograron conciliar su identidad con la de Nueva

En la salsa encontramos canciones en las cuales se exhibe un cinismo frente a la crisis en que la población puertorriqueña se encuentra en los años 70 y 80

18 Citado por R. LÓPEZ CANO, 'El Chico Duro de La Habana. Agresividad, Desafío y Cinismo en la Timba Cubana', en *Latin American Music Review*, vol. 28, n° 1, Spring/Summer 2007.

19 *Ibid.*, p. 33

York, y la Isla de Puerto Rico comenzó a ser mirada con nostalgia, provocando una conexión entre la gente de la diáspora y la gente de Puerto Rico.²⁰

Al declararse jíbaro, Lavoe abrió las puertas para que los puertorriqueños (y aquí me refiero a los hombres puertorriqueños) encontraran un sentido de identidad, conectando su pasado jíbaro con su situación en el Bronx, un lugar que los miraba con desprecio y que buscaba eliminar sus prácticas culturales y su presencia en la isla a través de un proceso de aristocratización de la ciudad (*gentrification*) y políticas de exclusión muy similares a las que luego serían calificadas como políticas de tolerancia cero. Morales señala que las canciones de Colón y de Lavoe ayudaron a restablecer el orgullo de una comunidad en una época de luchas sociales que culminaron en los disturbios de 1976.²¹

En 1975, los problemas con las drogas de Lavoe le hicieron abandonar el grupo de Colón, siendo reemplazado por Rubén Blades, pero su carrera como solista no se vio afectada por las drogas, pues cuando estaba en esa condición, según sus fans, cantaba mejor y llegaba a extremos en su actuación que eran inimaginables.²² Sin embargo, Lavoe le sigue cantando al barrio y a los malevos, al igual que en la canción *Juanito Alimaña*, en la que el personaje central es el malo, que cuestiona la ley y logra que la autoridad esté siempre de su lado. En ella se hace una referencia al velorio de *Pedro Navaja*, la canción compuesta por Rubén Blades, que exalta la bravura de un malo en la ciudad de Nueva York, estableciéndose una relación entre textos de salsa que dotan de realidad a sus personajes. En la canción se describe una ciudad muy similar a la que se describe en *Calle Luna Calle Sol* y en *Ahora me da pena*, sólo que esta vez el punto de vista no es el de las víctimas, sino el de malo, y se nos cuenta su historia y cómo domina el barrio, porque produce miedo y tiene de su parte a la ley, pues *un primo suyo ta en la policía*:

La calle es una selva de cemento
y de fieras salvajes, cómo no
ya no hay quien salga loco de contento,
donde quiera te espera lo peor,
donde quiera te espera lo peor.

Juanito Alimaña
con mucha maña llega al mostrador,
saca su cuchillo sin preocupación,
dice que le entreguen la registradora,
saca los billetes, saca un pistolón. ¡Pum!

Sale como el viento
en su disparada
y, aunque ya lo vieron,
nadie ha visto nada.
Juanito Alimaña pa' la fechoría

se toma su caña,
fabrica su orgía.

La gente le teme
porque es de cuidado,
Pa' meterle mano
hay que ser un bravo;
si lo meten preso
sale al otro día
porque un primo suyo
'tá en la policía.

Juanito Alimaña,
si tiene maña es malicia viva
y siempre se alinea
con el que está arriba
y, aunque a medio mundo
le robó su plata,
todos lo comentan,
nadie lo delata
y, aunque a todo
el mundo
le robó la plata,
todos lo comentan
nadie lo delata...

a la la ley ley ley ley.

En su mundo,
mujeres, fumada, y caña,
atracando
vive Juanito Alimaña.

Cuando él era muchachito
las cositas que pedía...
y si tú no se las dabas, las mangaba,
como quiera la cogía.

Ése... ése tumba lo que ve,
si lo ve mal puesto,
anda cuida tu cartera,
ése sí que sabe de eso.

Si el otro día lo encontré
y, guilla'o, él me decía,
tumba aquí lo que tú quieras,
pues mi primo es policía.

Oye... como alma que lleva el diablo,
se tira su disparada
y, aunque la gente lo vieron,
no lo ratean porque nadie ha visto nada.

El rey de las fechorías,
ayer me dijo Facundo,
todo el mundo lo conoce
óyeme, en el bajo mundo.
Mira mírale las manos,
en ellas no tiene un callito,

20 E. MORALES, *The Latin Beat. The Rhythms and roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*.

21 *Ibid.*, p. 67.

22 J. TORRES TORRES, *Cada cabeza es un Mundo. Relatos e Historias de Héctor Lavoe*, Editorial El Yunke, San Juan, 2004.

ése nunca ha trabajado
y siempre anda bien bonito.

Oye, ayer él iba muy triste
y llorando así bajaba:
vengo de un velorio, brother,
el de Pedrito Navajas.

Mira, la gente le teme al tipo
porque el hombre es de cuidado;
díganme a quién en el barrio
los chavos él no le ha tumbado.

Tal vez la canción que mejor refleja la actitud burlona de Lavoe con respecto a la ley y a las convenciones es *El rey de la puntualidad*, como una burla a esos momentos en los que llegaba tarde a las presentaciones, normalmente producto de su adicción a las drogas. En la canción, Lavoe le dice a su audiencia: “No es que yo llegue tarde, es que ustedes llegan muy temprano” y el coro le contesta: *Tu gente quiere oír tu voz sonora, nosotros sólo queremos que llegues a la hora*.

Con Lavoe la salsa pasa del tono rebelde y malo de Willie Colón a uno en el que el barrio y las historias del mismo cobran actualidad. Lavoe no solamente describe una relación con una ley que el jibarito no considera como suya, sino una relación con relaciones de poder que son diferentes. Aparentemente, Lavoe está hablando de cómo se comporta la ley en Puerto Rico, pero esto nos lo desmiente el propio cantante en los coros cuando nos cuenta que Juanito Alimaña asistió al velorio de su amigo Pedro Navaja, quien sabemos que murió en la ciudad de Nueva York.

Rubén Blades se une a la banda de Willie Colón en el año 1976. Blades pasó sin problemas como un *nyorrican* a pesar de sus orígenes de clase media en Panamá. El primer álbum que grabaron muestra la clara conciencia social de Blades, quien provenía también de un país que tenía una historia colonial con los Estados Unidos. En este álbum encontramos tres canciones que son clásicos de la salsa: *Pedro Navaja*, por una parte, y *Siembra y Plástico*, que cuestionan la sociedad capitalista y colonial en que viven los *nyorricans*, por otra. En *Siembra*, Blades hace una llamada a la conciencia latinoamericana, en donde advierte que si se siembra lo correcto, el cambio vendrá.²³ Blades dotó a la clase media de Centroamérica de una voz propia y se convirtió en el vocero de muchas situaciones en Latinoamérica, como la situación de los desaparecidos y el asesinato de Monseñor Arnulfo Romero en El Salvador. En el mismo álbum se encuentra la canción *Plástico*, en la cual se hace una crítica a la cultura consumista y materialista de los Estados Unidos. Al final de la canción se hace una llamada a la unidad latinoamericana, gritando los nombres de los países y

*Blades dotó a la clase media de
Centroamérica de una voz propia
y se convirtió en el vocero de
muchas situaciones
en Latinoamérica*

respondiendo con un *presente* por parte del coro, y al final Blades hace alusión a otra presencia que no es nacional, puesto que llama a la esquina, a los estudiantes, el barrio. Pero tal vez la canción más importante de la salsa es *Pedro Navaja*, un arreglo de la canción *Mack the Knife*, de la obra titulada *Three Penny Opera*, desde el punto de vista del barrio. En esta canción, Blades se vale de dos personajes arraigados profundamente en la cultura popular de la América Latina: “*Maria Lienza*, un personaje de perfiles religiosos profundamente arraigado en la tradición venezolana, y *Pedro Navaja*, la descripción salsosa del clásico malandro de esquina, personaje temible, causa y efecto de drogas, asaltos y cuchillos”.²⁴

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar / con el tumba’o 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.

Usa un sombrero de ala ancha de medio la’o/ y zapatillas por si hay problema salir vola’o/ lentes oscuros pa’ que no sepan qué está mirando/ y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando.

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 que no hay clientes pa’ trabajar.

Un carro pasa muy despacito por la avenida no tiene marcas, pero to’os saben que es policía/ Pedro Navaja, las manos siempre dentro ’el gabán/ mira y sonrío y el diente de oro vuelve a brillar.

Mira pa’ un la’o, mira pal’ 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/ re-funfuñando pues no hizo pesos con qué comer.

Mientras camina del viejo abrigo saca un revólver/ y va a guardarlo en su cartera pa’ que no estorbe/ Un treinta y ocho Smith & Wesson 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 to’ la avenida/ mientras reía el puñal le hundía sin

23 I. LEYMARIE, *Cuban Fire. The story of Salsa and Latin Jazz*, Continuum, London-New York, 1998.

24 C.-M. RONDÓN, *El libro de la salsa*, p. 315.

compasión/ cuando de pronto sonó un disparo como un cañón...

Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía a esa mujer/ que, revólver en mano y de muerte herida, a él le decía:/ “Yo que pensaba: hoy no es mi día, estoy salá/ pero, Pedro Navaja, tú estás peor: no estás en ná”.

Y créame 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 dirá el mensaje de mi canción:/ “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ Pedro Navaja matón de esquina,/ el que a hierro mata, a hierro termina.

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ Maleante pescador, el anzuelo que tiraste/ en vez de una sardina un tiburón enganchaste...

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ Cinco 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 ríe último, 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 naciste pa’ martillo, del cielo te caen los clavos...

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ Barrio de guapos cuida’o en la acera, cuida’o camará/ que 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 sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ La moraleja, Pedro Navaja, es que nadie sabe pa’ quién trabaja./ “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!...

En la ciudad de Nueva York, dos personas fueron encontradas esta madrugada/ Los cuerpos sin vida, de Pedro Barrios y Josefina Wilson, fueron hallados en una de las calles adyacentes a la autopista New York inside/ en el bajo Manhattan, entre las avenidas A y B/ La causa de la muerte aún no se supo.

Esta canción se convirtió en un éxito inmediato, pues contaba una historia de Nueva York de una

manera diferente. Algunas personas consideraron que la canción celebraba el crimen y la violación de la ley. Sin embargo, en una entrevista concedida al periódico *El Nacional de Caracas* el 13 de mayo de 1979, Blades señaló que no se trataba de poner a estos personajes como héroes ni de elogiarlos, sino de decir simplemente quiénes son, esto es, personajes que son una realidad en el Barrio. La segunda parte de *Pedro Navaja*, la canción *Sorpresa*, reivindica a *Pedro Navaja* como una celebración de la sabiduría del barrio por encima de la soberbia e inexperiencia del novato:

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, saltó como un tigre/ desde el callejón y le puso al borracho un Mágnum frente a la cara; / y le dijo, entrégalo todo, o se dispara.

El borracho temblando le entregó al ladrón lo que acababa/ de encontrar, un Smith & Wesson,/ unos pesos y un puñal/ el ladrón, asombrado, le preguntó: Y tú qué haces con / todo esto mejor será que me cuentes toda la historia/ y ojalá que la juma 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 cuabras 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/ cómo nada pasó, se agachó y la buscó a ver si algo encontraba y no halló nada...

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/ pero si es el viejo Pedro Navaja y empezó a burlarse de él mientras lo registraba.

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 su vida:/ Murió viendo al sol salir de una boca reída!

Pedro Navaja tomó su papel de identidad y se lo puso al ladrón en el bolsillo/ de atrás del pantalón para confundir la investigación. Pedro, herido de bala,/ recogió su otro puñal, él siempre trae encima dos, cuando sale a trabajar;/ y del barrio hasta la luna voló su carcajada;

La vida te da sorpresas, oye camará!/ Éstos novatos qué creen?, si éste es mi barrio papá.

LA DIÁSPORA AFRICANA Y LA MEMORIA DE LA REBELDÍA. Como señalaba en la introducción, la música se convirtió en una forma en la cual los esclavos negros conservaban sus lazos con África. En las composiciones de cantantes como Ismael Rivera, Rubén Blades y Joe Arroyo se observa ese intento de recordar África y de denunciar el racismo persistente en las relaciones cotidianas o en las relaciones coloniales. Ismael Rivera, con su disco *Las Caras Lindas*, hace una celebración de los afrodescendientes, un hecho del que Rivera se ocupó al final de su carrera:

Las caras lindas de mi gente negra son un desfile de velas en flor/ que cuando pasa frente a mi 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, que conmovedora

Por eso vivo orgulloso de su colorido/ somos de tono amable, de clara poesía/ tienen su ritmo, tienen melodía/ las caras lindas de mi gente negra.

En otro disco, que no es salsa sino una bomba puertorriqueña, titulado *El Negro Bombón*, Rivera se ocupa de las relaciones con la policía, pero sobre todo de crímenes que son basados en el racismo, por ello la mención de que el sujeto fue asesinado por tener los labios gruesos (bombón), una característica física asociada a la población afro-descendiente:

Mataron al negro bombón/ Mataron al negro bombón/ Hoy se llora noche y día/ Porque el negrito bombón/ Todo el mundo lo quería/ Porque el negrito bombón/ Todo el mundo lo quería.

Y llegó la policía/ Y arrestaron al matón/ Y uno de las policías/ Que también era bombón/ Le toco la mala suerte/ De hacer la investigación/ Le toco la mala suerte/ De hacer la investigación.

Y saben la pregunta/ que le hizo al matón/ Por qué lo mató/ Diga usted la razón/ Y saben la respuesta que le dio el matón/ yo lo maté/ por ser tan bombón/ El guardia escondió/ la bamba y le dijo/ Eso no es razón.

La salsa se vale de este recuerdo de África y de esa denuncia del racismo. Rubén Blades, en una crítica a las relaciones coloniales, con la voz de Willie Colón al comienzo de la canción que nos dice que es el año 1745, señala que en la América Latina el indio trabaja bajo el palo implacable del mayoral. En la plantación no hay ley, sólo el palo del mayoral, él es la única ley, al punto de que decide sobre la vida y la muerte. Al final de la canción se burla Blades de la causa de la muerte del indio Camilo, pues el médico lo atribuye a causas naturales y Blades contesta que eso es obvio, ya que después de *una tunda de palo que te mueras es normal*:

Sombras son la gente/ A la la la la la la (bis)/ Plantación 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.

Camilo Manrique falleció/ Plantación adentro camará/ Plantación adentro camará/ sombra son la gente y nada más./ Se murió el indio camilo/ por palos que daba el mayoral/ Y el médico de turno dijo así/ Muerte por causa natural/ Claro si después de una tunda e' palo/ que te mueras es normal/ Tierra selva sol y viento/ indio y palo e' mayoral/ Ehh Camilo Manrique falleció/ y lo enterraron sin llorar/ y en su triste monumento una cruz de palo y nada más./ Recoge el café y coge pa'lla/ si no te pega el mayoral/ Selva verde selva traga/ selva nunca dice na'/ Plantación adentro camará/ sombra son la gente y nada más.

La canción de Blades nos habla de un ataque sin respuesta. Joe Arroyo, por el contrario, en su canción *Rebelión* nos cuenta una historia diferente, de resistencia y de oposición a la ley. Contrariamente a muchas canciones de salsa que ubican al cuerpo de la mujer negra como un lugar de deseo y de dominio sexual, Arroyo lo ubica como un lugar de violencia, de opresión y de resistencia. Como señala Mark Q. Sawyer, la canción cuestiona línea por línea la historia de Colombia como una nación unificada e igualitaria mientras, en cambio, muestra la historia de opresión y de luchas que marcan la historia de los afrocolombianos.²⁵ Arroyo comienza ubicando, al igual que Blades, su historia en un espacio colonial, los años 1600. Muestra a Cartagena como un lugar de esclavización, negando la historia de una

25 M. Q. SAWYER, *Du Bois' Double Consciousness versus Latin American Exceptionalism*. Así, Joe Arroyo, *Salsa and Negritude*. Trabajo presentado en la Western Political Science Association Annual Meeting, Chicago, Marzo 11-13 2004. Véase también P. GILROY, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard UP, Cambridge (Mass.), 1993.

