

La salsa: identidad, baile y reclamo



Nicolás Guevara

Instituto Superior de Estudios Educativos Pedro Poveda, Santo Domingo, República Dominicana
nicolasguevara2001@yahoo.com

Recepción: octubre 2022
Aceptación: diciembre 2022

Resumen

El abordaje del canto social y político generalmente se limita al estereotipo creado de cantautores acompañados de una guitarra, tan común en España, Estados Unidos y, sobre todo, en América Latina. Por ello, el presente trabajo se aproxima al poder del canto como discurso presente en los más variados géneros musicales y da cuenta del canto sociopolítico en el desarrollo de la salsa, incluso, con orquestas que versionaron canciones de cantautores latinoamericanos. Asimismo, explora las manifestaciones ante las injusticias presentes en los géneros cubanos que sirvieron de antecedentes de la salsa y pone de relieve a los dos compositores más significativos de esta vertiente salsera de los años 70: Catalino “Tite” Curet Alonso y Rubén Blades.

Palabras clave: salsa, canto, justicia, identidad

A salsa: identidade, dança e demanda

Resumo

A abordagem do canto social e político é geralmente limitada ao estereótipo criado de cantores-compositores acompanhados por um violão, tão comum na Espanha, nos Estados Unidos e, sobretudo, na América Latina. Por isso, o presente trabalho aborda a potência do canto como discurso presente nos mais variados gêneros musicais; da mesma forma, dá conta do canto sociopolítico no desenvolvimento da salsa, mesmo com orquestras que faziam covers de cantores e compositores latino-americanos;

além disso, explora as manifestações contra as injustiças presentes nos gêneros cubanos que serviram de antecedentes da salsa e, por fim, destaca os dois compositores mais significativos desse lado da salsa dos anos 70: Catalino “Tite” Curet Alonso e Rubén Blades.

Palavras-chave: salsa, cantoria, justiça, identidade

Salsa Music: Identity, Dance and Demand

Abstract

The approach to social and political singing is generally limited to the created stereotype of singer-songwriters accompanied by a guitar, so common in Spain, the United States and, above all, in Latin America. For this reason, the present work approaches the power of singing as a discourse present in the most varied musical genres; likewise, it gives an account of the sociopolitical singing in the development of salsa music, even with orchestras that covered songs by Latin American singer-songwriters. In addition, it explores the demonstrations against the injustices present in the Cuban genres that served as antecedents of salsa and, finally, highlights the two most significant composers of this particular music of the 70s: Catalino “Tite” Curet Alonso and Rubén. Blades.

Keywords: Salsa music, singing, justice, identity

Introducción

Cuando en América Latina se habla de canto sociopolítico, generalmente se hace referencia a los movimientos *Nueva canción* y *Nueva trova* desarrollados en el contexto de la Guerra Fría y de dictaduras generalizadas en la región durante los años 60 y 70 del siglo XX. Se olvida que en distintas épocas y expresiones melódicas el canto ha servido para recoger las preocupaciones por las condiciones de vida de la humanidad. En pocas ocasiones se mencionan géneros musicales populares en Latinoamérica y mucho menos los que prevalecen en la actualidad. Así hay quienes preguntan ¿qué ha pasado con la canción protesta? En este caso, las personas no se dan la oportunidad de escuchar y valorar ciertas vertientes de los llamados “géneros urbanos”, como tampoco lo hicieron en su momento con el rock en español y la salsa. Por ello, se tiende a pensar que Rubén Blades fue una excepción en este género tropical.

Conviene subrayar que en los géneros musicales más propios para el baile como la salsa, por ejemplo, hallamos cantos de denuncia, crítica y reclamo que valorizan grupos poblacionales excluidos y discriminados. Desde luego, esto ya estaba presente en los géneros musicales que le antecedieron en la Cuba de los años 30 y 40 del siglo XX. Quizás el entusiasmo por el baile haya quitado espacio a las denuncias presentes en ellos, como pudo ocurrir con las producciones de Eddy Palmieri y buena parte de los temas de Tite Curet Alonso grabados por Cheo Feliciano, Pete “El Conde” Rodríguez e Ismael Rivera.

1. El poder del canto

Sabemos que todo discurso tiene una carga-función ideológica, unos más explícitos que otros. Las canciones como acto de discurso no escapan a esta situación, sin importar su temática u orientación política. Ahora bien, las canciones que abordan contenidos de interés ciudadano, como los relativos a situaciones de injusticias, reivindicaciones, críticas al poder, asuntos concernientes al folclor, identificación con una comunidad local o la patria, incluso el amor de pareja haciendo referencia a su entorno social, han sido denominadas de muy diferentes maneras de acuerdo a los contextos sociopolíticos, movimientos culturales y épocas en que hayan surgido. Así oímos hablar, principalmente, de *canción protesta*, *canción de autor*, *nueva canción*, *canción social*. Otras denominaciones son canción de denuncia, canción de compromiso y canción contingente.

Lo cierto es que las distintas denominaciones permiten una aproximación al fenómeno de la canción social o como la definiría Ana María Iglesias Botrán al referirse a la canción ideológicamente comprometida:

[...] como aquella canción o conjunto de canciones que cumplen, no solo la función artística de divertir y entretener, sino que también presentan un contenido textual que versa sobre los participantes e interlocutores situados en un contexto determinado, y cuya función ideológica tiene como objetivo defender las causas injustas y vulnerables, protestar contra una determinada situación, acción o persona considerada contraria a los intereses generales o de la ideología del autor de la canción, o que apoye o rechace cualquier aspecto relacionado con el ámbito de la política y de los políticos (2014, p. 20).

De modo que este tipo de canciones implica la proyección de un posicionamiento ante la vida, además de situarse y dar cuenta de los contextos socio-históricos en los que han sido generadas. Por canción social entendemos aquella que aborda, directa o indirectamente, relaciones o situaciones de la vida en sociedad de interés común para colectividades y aunque esté imbuida del particular espíritu creador de un individuo, la misma trasciende el marco intimista y lírico para conectarse con identidades, espiritualidades y sentimientos compartidos en una narrativa que muchas veces cuestiona las relaciones predominantes tanto en el ámbito público como en el privado o sugiere nuevas formas de concebirlas. En este sentido, resultan reveladoras las palabras de Tite Curet Alonso, uno de los más grandes autores de canciones de América Latina, cuando expresó: “Canción social es también un tema amoroso que descubra el conflicto de los sentimientos en una sociedad que nos castra para amar, o por lo menos lo intenta”.¹ En esto coincide con Silvio Rodríguez, quien también considera que “La canción política puede ser hasta la canción amorosa. O sea, que si nosotros damos una visión más perfecta, más humana y más revolucionaria de las relaciones entre el hombre y la mujer esto también es político y esto también influye en la formación de los jóvenes, de la gente”.² Como se puede apreciar, los conceptos *canción social* y *canción política* se usan indistintamente, para referirse a la canción no solo que cuestiona el régimen político sino también los patrones culturales que van contra la dignidad de las personas y, agregamos nosotros, el cuidado del entorno natural.

De hecho, la canción, propiamente dicha, constituye una expresión creativa en versos, de carácter popular, cargada de emociones y sentimientos diversos que alberga aliento poético en mayor o menor proporción, bien sea con aire épico o lírico. En ella se articulan dos lenguajes vitales para el ser humano: el lingüístico-poético y el melódico-musical, lo que junto a la estructura de los versos le impregna un ritmo y le posibilita vehicular, a veces metafóricamente, las distintas experiencias de vida, las emociones y sentimientos en la interpretación, además de toda la creatividad posible del ser como un relato cantado.

Cantar es una acción social a través del discurso presente en las más variadas circunstancias de la vida de las personas y la comunidad. Por ello, no es exagerado afirmar que el canto, en sentido general, constituye una acción

¹ Tomado de *¡Sonó, sonó... Tite Curet!* (2011). Documental dirigido por Coss, Gabriel y Lugo, Israel. Popular Inc. Puerto Rico.

² Tomado de *Sobre la canción política* (1976). Documental dirigido por Hernández, Bernabé et al. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC.

cognitiva que incide en la mentalidad y la actitud de las personas. También se podría afirmar que es la manifestación artística que impacta más directamente en la sensibilidad de las personas y la que ha tenido mayor arraigo en el devenir de la humanidad. Ya en el siglo VIII a. C. Hesíodo, poeta cantor, en su texto *Teogonía* (Acción de las musas entre los hombres) afirma que quien se encuentre afligido y escuche el canto de las gestas de los antiguos y de alabanza a los dioses del Olimpo olvidará sus penas y desgracias. De manera que el canto juega un rol clave en los distintos ámbitos de la vida social y personal (política, memoria colectiva, festejo, espiritualidad, placer, etc.).

Más aún, el canto como discurso público con capacidad de incidencia se convierte en objeto de regulación, control y confrontación, a partir de los intereses establecidos y emergentes. Y es que generalmente a través del canto se manifiesta todo aquello provocado por el ejercicio arbitrario del poder que afecta directamente a individuos y colectividades humanas, bien como reacción de angustia o indignación. Por consiguiente, se puede decir también que la canción constituye un acto de enunciación oral, artístico, contextualizado, por medio del cual se busca expresar las emociones surgidas en el convivir, a partir de una cosmovisión, unos intereses personales y grupales, en fin, un posicionamiento ante la vida. Con ella se tiene la intención de lograr empatía con interlocutores que comparten como referente la misma realidad o que, aun no siendo así, pueden identificarse con la misma o apreciar y valorar su cualidad lingüístico-musical. Lo cierto es que la expresión de sentimientos ante todo tipo de situaciones que vivimos, generalmente ha sido canalizada a través del canto en los más variados géneros y fusiones musicales. Esto se verifica en las distintas regiones del planeta y, sobre todo, en Latinoamérica como territorio de hibridación cultural³ (Canclini, 1997, pp. 111-112).

Sabemos del poder del canto y la música sobre las personas para propiciar experiencias vitales de disfrute, adhesión, cohesión y moverlas a actuaciones en múltiples ámbitos de la vida. Aún más, con una perspectiva intimista y mística los cantos védicos antiguos, vigentes hasta nuestros días a través del hinduismo, el budismo y la práctica del yoga, han buscado impactar en la mente de las personas y sus emociones.

³ Néstor García Canclini ha venido reflexionando las realidades socioculturales de Latinoamérica desde la "hibridación", concepto proveniente de la biología. Pero Canclini lo resignifica en una perspectiva social abarcadora y transdisciplinaria. Según él este concepto trasciende las nociones de sincretismo y mestizaje para dar cuenta de las mezclas interculturales, así como del diálogo fecundo entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto lo popular y lo masivo en procesos no lineales. En este sentido, aborda las mezclas culturales, en el marco de contradicciones y conflictos, desde un enfoque complejo y no dicotómico.

Quienes asumen esta práctica del canto consideran que los mismos tienen una función mágica y espiritual capaz de generar sanación y prosperidad económica. Así el canto toma forma de mantra, concebido como sonido, voz cósmica, energía sonora que, a su vez, activa la energía interna de la persona y la vincula con las divinidades a las cuales se alaba. Esto evidencia la capacidad transformadora del canto como experiencia temporal, no solo en los ámbitos sociales y políticos, sino también en el interior de las propias personas. Sin dudas, el canto es una de las más eficaces formas discursivas, con carga ideológica, para influenciar en nuestro modo de pensar. Por lo tanto, puede incidir en nuestra manera de actuar. Esto bien lo han sabido las religiones y los movimientos políticos y sociales. De ahí que el canto no sea una manifestación literaria ajena al poder de dominio conductual sobre un grupo determinado, así como de su conformación de identidad.

Conforme a lo dicho anteriormente, la aproximación al estudio de la canción de contenido sociopolítico resulta relevante, pues como ha dicho Jacques Attali en un texto escrito a finales de los años 70: “Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha” (1995, p. 11). Con estos planteamientos el economista y músico francés avanza en una nueva perspectiva de abordaje de la realidad a partir del ruido, sonido y dentro de este la música y el canto.

2. La salsa

Los géneros musicales surgen de la fusión de ritmos, lenguajes y experiencias colectivas en el devenir de procesos socioculturales y políticos que les sirven de trasfondo. América Latina es un ejemplo vivo de esto y, sobre todo, el Caribe, lugar de punto de encuentro de múltiples poblaciones con rasgos culturales diferentes conjugados en el marco de procesos de opresión y resistencia.

En el caso de lo que en la música ha sido denominado salsa, se reconoce que en sus inicios fue más que un género musical, pues se le consideró como un movimiento emergido en barrios latinos de Nueva York. Veamos cómo su principal líder histórico, Johnny Pacheco, plantea su surgimiento:

Tomamos música cubana y cambiamos los arreglos, ya que la mayoría de los integrantes habían sido criados o nacidos en Nueva York. Teníamos la influencia del rock, la influencia del jazz y cambiamos el

enfoque, era un sonido de Nueva York. La gente se confundía entre el mambo, chachachá, guaracha, así que lo que hicimos fue tomar la música y ponerla bajo un mismo techo que llamamos salsa (MacCabe, 2009, en <https://www.youtube.com/watch?v=KdWgpS2WMTU>)

Pacheco parece decirnos la necesidad que tenían los inmigrantes latinos, sobre todo caribeños, de expresar a través de sus raíces musicales una identidad que a la vez se nutría de lo que allí había, generando una manifestación musical híbrida emergente. Era como un reclamo de un espacio en la gran urbe que desde temprano en el siglo XX se erigía como ciudad cosmopolita. Pero estos músicos no eran pioneros en eso, pues precisamente ya lo habían hecho Antonio Machín, Mario Bauzá, Machito, Chano Pozo, Arsenio Rodríguez, Tito Puente y Tito Rodríguez, entre otros, en las décadas de los años 30, 40 y 50 del referido siglo.

En esta línea, Simon Frith plantea que la música además de proyectar produce identidad, al señalar que “la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música –de la composición musical y de la escucha musical– es verla como una experiencia de este yo *en construcción*. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente” (2003, p. 184). Así el ámbito musical demanda un abordaje no lineal y determinista, sino más bien una mirada transdisciplinaria y holística, con preguntas abiertas a lo insospechado, como más adelante agrega el propio Frith:

[...] la pregunta que deberíamos hacernos no es qué revela la música popular sobre las personas que la tocan y la usan, sino cómo las crea como personas, como una red de identidades [...] Pero la música popular no es popular porque refleja algo o articula auténticamente un tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra manera de entender qué es la “popularidad”, y nos sitúa en el mundo social de un modo particular (1996, pp. 205-206).

Así, este autor, con una mirada que trasciende los enfoques tradicionales, llega a precisar que la música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad. Al parecer, justo eso vivían los inmigrantes latinos en los Estados Unidos en los años 60 y 70 del siglo pasado. Podríamos convenir, entonces, que la salsa fue un factor simbólico que contribuyó a la cohesión social, al desarrollo de relaciones empáticas y sentido de pertenencia en un contexto desconcertante y hostil para una población en esencia exiliada económicamente.

En este sentido, recordemos que es la época de la Guerra Fría, del bloqueo a Cuba (lo que afectó la difusión de su música), de la lucha por los derechos civiles y por la paz en los Estados Unidos, con la participación de artistas de los más variados géneros, incluyendo figuras destacadas del rock y del *folk*. En esa época en Latinoamérica tomaban cuerpo movimientos artísticos que se manifestaban en contra de los regímenes dictatoriales, en los cuales se perseguía y encarcelaba a los artistas que con su canto y acciones cuestionaban la legitimidad de estos gobiernos militares, además de censurar sus canciones. En ese contexto se habla poco de lo que significó la salsa, desarrollada por inmigrantes o hijos de estos, lo más que se reconoce es el impacto generado por Rubén Blades a finales de los años 70. Sin embargo, si escuchamos con detenimiento más allá de su contagioso ritmo, descubrimos que la salsa, por un lado, proyecta vivencia de discriminación, exclusión e injusticia sufridas en la gran metrópolis del mundo y por otro lado, aporta a la generación de identidades, en el sentido planteado por Simon Frith. Por ello, buena parte de las producciones musicales emergidas desde los barrios de Nueva York proyectan un espíritu de reafirmación de una identidad y un reclamo de espacio, además de aportar a la configuración de un nuevo perfil de los latinos.

Respecto al desarrollo de este movimiento musical, Nicolás Ramos Gandía nos proporciona una idea sobre el surgimiento de lo que musicalmente conocemos como salsa:

La Salsa surgió, principalmente, en el Barrio Latino de Nueva York, como una manifestación sonoro-musical de las transformaciones que realizaron músicos puertorriqueños junto a cubanos y americanos sobre diferentes géneros de la música cubana a los que les agregan elementos del folclor boricua y del Jazz (1975, p. 21).

En el mismo texto Ramos Gandía precisa cuáles son las raíces rítmicas de la Salsa al señalar que:

La mezcla y fusión de distintos géneros de la música cubana, principalmente: el Son, el Danzón con sus variantes, la Rumba; con elementos de otros géneros del Caribe como la Bomba, la Plena, la Cumbia en ocasiones sazonados con elementos de la Samba y de la forma libre de hacer esta fusión es que surge la Salsa (1975, p. 23).

El percusionista Ray Barretto fue uno de los más reconocidos jazzista y salsero de origen latino. Contó con una de las orquestas de sonido más

enérgicos en los años 70. En una entrevista desde el contexto neoyorquino en el año 1975 Barretto expresó:

La música originalmente empezó con música que se dice de bochinche de la vecina, de María, de Pedro, de Juan, pero ahora la música se está convirtiendo un poquito más profundamente en un mensaje social y mensaje político; y a través de la música se está levantando la conciencia del público más, porque la responsabilidad del artista, según mi punto de vista, no es solo entretener sino traer un mensaje válido para el público. (Salserodel70, en <https://www.youtube.com/watch?v=deRc7Y6Gm50>)

Estas declaraciones fueron dadas en el marco de una presentación en la que Rubén Blades cantó los temas *Canto Abacúá* y *Bambanquere*, en ese breve tránsito del panameño por la orquesta de Barretto.

Pero la salsa, variante de música cubana, con ingredientes de jazz y ritmos puertorriqueños, entre otros, tiene sus raíces en cantos que, si bien no eran confrontativos, narraban las penurias de los pobres en Cuba, como lo testimonian los siguientes ejemplos de los años 30, 40 y 50 del siglo XX: *En el ingenio* y *La pena de mi Tierra*, dos canciones del Trío Matamoros; asimismo, *Pobre mi Cuba* y *Esclavo triste*, de Arsenio Rodríguez. En términos generales, estas dos últimas tienen un tono elegíaco. La primera es un lamento del campesino por lo mal que le va con la cosecha y la segunda, el título lo dice todo. Aunque sus autores no tuvieran una intención explícita de protesta, estas composiciones no dejan de tener un carácter testimonial, de denuncia social, igual que otras canciones de la época, como *El Sitierito* y *Lamento cubano*, de Eliseo Grenet; *Al vaivén de mi carreta*, de Níco Saquito; las guajiras que cantaba Guillermo Portabales con relatos de las penurias del campesino cubano entre los años 30 y 40, entre ellas *El Carretero* (“*Me voy al transbordador/ a descargar la carreta/ para llegar a la meta/ de mi penosa labor*”) y *Nostalgia guajira*; o las del dúo Los Compadres sobre la problemática de los trabajadores en los bateyes: *Cañero 15* y *Qué le pasa al Mayoral*, por solo mencionar dos. En estos últimos temas del dúo, se aborda cómo en el ingenio de moler caña de azúcar se engaña y sobreexplota a los trabajadores, en este caso inmigrantes haitianos, en el pesaje de la caña que habían cortado. Veamos un fragmento de *Qué le pasa al Mayoral*, donde se comprueba lo dicho y pasa de las preguntas pertinentes al reclamo.

*Qué le pasa, qué le pasa, qué le pasa al mayoral
al mayoral, al mayoral, al mayoral
no quiere que yo descanse ni pare de trabajar
y no me paga la caña como la debe pagar.*

*Abusador, el mayoral, que no me deja descansar
abusador, el mayoral, que conmigo quiere acabar
págame la caña bien pa' entonces yo trabajar
págame la caña bien pa' entonces yo trabajar.*

Otro ejemplo lo hallamos en distintas versiones de la canción *Guantanamera*, sustentada en los versos de José Martí, con una clara opción de enfrentar la injusticia: *Con los pobres de la tierra/ quiero yo mi suerte echar/ El arroyo de la sierra/ me complace más que el mar*. En efecto, el son y la guaracha, por su cadencia y estructura narrativa, se prestan muy bien como soportes de discurso sociopolítico. Esto lo entendió Carlos Puebla para producir un canto contagioso en defensa de la revolución liderada por Fidel Castro, sobre todo en la primera década de este proceso que transformó la sociedad cubana.

Asimismo, en los años 50 los humoristas cubanos Leopoldo Fernández y Aníbal de Mar, populares en Latinoamérica por la producción radial *La Tremenda Corte*, grabaron varias producciones musicales. Una de ellas en 1959, justo después del triunfo de la Revolución, titulada *Ensalada Rebelde*. En ella incluyen temas políticos cargados de picardía y jocosidad, entre los cuales destacan los siguientes: *Ensalada rebelde, A toda luz, Liborio, De rodillas para qué y Una carta de Fidel*. Se trata de guarachas, danzones y hasta merengues, todos los temas con marcado acento de charanga. Una guaracha que también grabaron en ese año y que no aparece en la producción referida es *Chapita se va*, la cual hace referencia al sobrenombre que el pueblo dominicano utilizaba soterradamente para referirse a su dictador (1930-1961) Rafael Leónidas Trujillo. Así inicia el tema:

*Santo Domingo la pena te hace sufrir un horror
rompe esa dura cadena para que vivas mejor
para que vivas mejor hay que tumbar a "Chapita"
y a las chapitas chiquitas que están a su alrededor.*

Esta etapa revolucionaria de los dos humoristas duró poco, pues se marcharon de Cuba y radicaron en los Estados Unidos, donde murieron décadas después.

Un caso relevante es el de Daniel Santos, quien desde principios de los años 40 ya cantaba boleros y, sobre todo, guarachas con enfoque patriótico y antiimperialista. La situación de Estado libre asociado de Puerto Rico respecto a Estados Unidos, lo impulsaba a componer y cantar por la causa independentista. Por lo tanto, Daniel fue un precursor de ese canto social que Rubén Blades popularizaría en el género salsa en los años 70. Algunos de estos temas los grabó acompañado de la Sonora Matancera, otros junto a su coterráneo Davilita, como el LP *Los Patriotas*. Luego, en el LP *Liberación* de 1960 incluye dos guarachas patrióticas.

El ejemplo más parecido a la salsa en su arreglo musical es el tema *Pobre jibarito*, del cual presentamos el siguiente fragmento:

*Si el jibarito no está contento
ni tiene fuerza para cantar
no tiene yegua ni cargamento
para venderlo en la capital.*

*No tiene puerco en el chiquero
ni una batata en batacal
no hay un pollito en el gallinero
ni tiene frutos en cafetal.*

*¿Por qué? ¿por qué?
Porque el boricua sigue durmiendo
y no despierta a la realidad
de que su patria va pereciendo
con lo que era su libertad.*

Respecto a los conjuntos soneros, en la República Dominicana estuvo el dúo Los Ahijados que cantó contra la intervención militar de Estados Unidos en 1965. También el Grupo Lodo, luego transformado en Maniel, ha permanecido por más de cuatro décadas incluyendo en su repertorio sones con carácter de denuncia y sentido sociopolítico, además del repertorio clásico.

Acorde con todo lo anterior, la salsa tiene en sus antecedentes una experiencia musical que sirvió a los sectores populares de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana para relatar sus penurias, jocosidades, sucesos cotidianos, a la vez que socializaba un discurso público con carácter de denuncia ante las injusticias.

Ahora bien, la salsa, como música popular desarrollada en los barrios neoyorkinos, aborda los más variados temas surgidos en la cotidianidad caribeña, sobre todo actualiza una gran cantidad de canciones cubanas de los años 40 y 50, como ya dijimos. En este sentido, podemos apreciar abundantes temas relativos a la negritud, injusticia social, relación hombre-mujer, jocosidades, entre otros.

En el mismo proceso de surgimiento de la salsa resaltaron manifestaciones musicales reivindicativas. Por ejemplo, Eddie Palmieri, uno de los pioneros de este género, plantea una postura crítica en los textos de sus producciones. En su canción *Justicia* del álbum homónimo lanzado en 1969, Palmieri reclama justicia, sobre todo para los boricuas y los negros en los Estados Unidos. Él nació en Nueva York, hijo de padres inmigrantes de Puerto Rico, igual que Richie Ray, Willie Colón y Ray Barretto, por solo mencionar otros tres destacados salseros. Veamos el siguiente fragmento del tema en cuestión, donde se evidencia lo dicho aquí:

*Justicia tendrán, justicia verán en el mundo
los desafortunados
con el canto del tambor, del tambor, la justicia yo reclamo.
Justicia tendrán, justicia verán el mundo
y los discriminados
recompensa ellos tendrán
no serán, no serán perjudicados.
Si no hubiera tiranía todos fuéramos hermanos
dulce paz y armonía, alegría tú lo verás.*

Luego, en el álbum *Vámonos pa'l monte* de 1971, Palmieri, incluye la canción *La libertad, lógico*, uno de los temas más populares de este pianista. En ella permanece el reclamo de trato humano, de libertad y justicia. Hay que recordar el contexto de lucha por los derechos civiles, el reclutamiento para enviar a la guerra de Vietnam, el incremento del flujo migratorio desde Latinoamérica hacia la metrópolis del norte, entre otros elementos. Veamos el siguiente fragmento de la referida canción:

*No, no, no, no me trates así.
La libertad, caballero, no me la quites a mí
(no, no, no, no me trates así)
pero mira que también yo soy humano
y fue aquí donde nací
(no, no, no, no me trates así)*

*La libertad, la libertad tú ves, caballero, no me la quites, no me la quites a mí.
Económicamente esclavo de ti
(no, no, no, no me trates así)
Pero que va, tú no me engaña a mí.*

Pero Palmieri no estuvo solo en esta perspectiva de la salsa, pues en el primer lustro de los años 70 surgieron múltiples salseros que expresaron en sus producciones preocupación por la injusticia social, la necesidad de promoción de valores humanos, revalorización cultural y reconocimiento de grupos étnicos, como los afrodescendientes, por ejemplo.

El dominicano Frankie Dante fue uno de esos salseros que, como inmigrante en los barrios de New York, asumió una constante postura crítica en las producciones con su orquesta Flamboyán. Desde sus primeros discos a finales de los años 60 utilizó un lenguaje llano con mensaje directo, en ocasiones dirigido al gobierno de los Estados Unidos como en los temas *Paz* de 1969, *Venceremos* de 1970 y *Atájala-Se acabó la guerra* de 1972. En estos temas invita a la gente a no ser indiferente y a manifestarse, a la vez que se pronuncia contra la guerra en una orquestación que presenta la sonoridad de la naciente salsa “dura” con abundante “descarga” musical.

Frankie, que en realidad se llamaba Lenin Francisco y a veces usaba boina parecida a la del Che Guevara, en sus siguientes producciones incluyó temas como *Presidente Dante* (1972), *Ciencia política* (1976), *Los congresistas*, un merengue (1979). En ellos expresó sus ideales de justicia social y convivencia fraterna, reiterando su postura contra la guerra de Vietnam, como lo estaban haciendo los artistas del rock y el folk. También planteó la necesidad de actuar unidos para cambiar el sistema.

Otro salsero con preocupación social fue el borinqueño Raphy Leavitt, quien supo mostrar su sensibilidad por la situación sociopolítica, con un evidente sustrato cristiano, siempre en la voz de Sammy Marrero, el principal cantante de su orquesta La Selecta. *Corazón de niño* y *Huyan de todos* (1971), *Destino humano* y *Amor y paz* (1972) son algunos de sus temas iniciales. Además, grabó temas con carácter explícitamente políticos y patrióticos, entre ellos: *Soldado* (1972), *Jibaro soy* (1973), *Ambiente* y *Lamento jibaro* (1974). Esto adquiere relevancia porque lo hizo desde Puerto Rico, país convertido por los Estados Unidos en Estado Libre Asociado, en el cual mantenían bases navales en las islas de Vieques y Culebra desde principios del siglo XX. Debido, entre otras razones a estos hechos, se había desarrollado un movimiento independentista.

Sobre los integrantes de su agrupación, dijo Leavitt: “Siempre le he dicho a los muchachos, desde el primer día que, si estamos predicando una visión de mundo diferente, una forma de ser, no podemos permitir abuso con el pueblo, ni con mujeres, nada de perdición ni uso de drogas ni abuso de alcohol”.⁴ A continuación presentamos un fragmento de *Lamento jíbaro*, tema en el que se pone de manifiesto el sentimiento patriótico y la revalorización cultural, lo cual constituye un signo de resistencia ante el dominio y la ocupación por parte de la principal potencia del mundo, además de una reivindicación de la identidad borincana:

*De qué me vale callar
por qué he de ahogar estos gritos
si el alma de mi Puerto Rico
se hunde en el malestar.*

*Cómo queremos negar
que somos un pueblo herido
si casi siempre el cariño
que ofrece el buen borincano
nos los lleva algún villano
que no cree en nuestro “Ay bendito”.*

En ese contexto de principios de los años 70 caracterizado por el empuje de los derechos civiles, los derechos de la mujer, la libertad sexual, oposición a la guerra de Vietnam, también los latinos empezaban a levantar la cabeza, como hemos visto. En la música, Ernie Agosto se inscribió en esta perspectiva crítica con su orquesta La Conspiración, con la cual grabó temas con mensaje político y social muy directos. Por ejemplo: *La voz*, donde con espíritu rebelde clama porque se escuche a la juventud que quiere igualdad y libertad; en *Sangre son colorá*, aborda lo relativo a la discriminación y al racismo; *Tengo poder*, una crónica de confrontación en la sociedad que alienta a los sectores excluidos al reiterar dos conceptos atrevidos en ese momento: “revolución” y “poder” desde los excluidos; *El mundo se va acabar* plantea la crisis de valores de convivencia y critica la guerra; *S.E.R.A* es un relato sobre una persona atrapada en el consumo de drogas. Pero estos temas no tuvieron impacto en el gusto popular, consideramos que no fue por su temática sino porque en cierta medida eran experimentales en su concepción musical. En sentido general, el éxito de los géneros caribeños depende mucho de los bailadores, por lo tanto, los arreglos musicales, sin importar la temática abordada deben partir de esta premisa.

⁴ Biografía de Raphy Leavitt: http://www.americasalsa.com/biografias/raphy_leavitt.html

Frank Ferrer es otro salsero que formó su agrupación también a principios de los años 70, llamada Puerto Rico 2010, la que luego pasó a ser Puerto Rico 2013. Ferrer ha sido un salsero innovador, con influencia del jazz en su música. Pero sobre todo, en ella destaca su espíritu nacionalista y revolucionario en el enfoque de su producción. Por su actitud rebelde y vanguardista su música fue vetada durante muchos años en los medios de comunicación de su país. Ferrer ha musicalizado textos de poetas de su país e insertado fragmentos declamados en sus discos. Lamentablemente su música no trascendió en el Caribe. Resulta revelador el paralelo que hace César Miguel Rondón con el salsero de *Maestra Vida*: “mientras Rubén Blades supo amoldar y conservar las mejores características de la salsa hecha en el boom, Fran Ferrer se fue de lleno a una nueva expresión donde el folklore y la vanguardia se daban la mano con cierta comodidad” (1980, p. 289). Sin dudas que una de las diferencias estuvo en el aporte musical de Willie Colón a las creaciones de Rubén.

Ferrer aborda las penurias del pueblo forzado a emigrar, la necesidad de justicia y libertad, en fin, un sentimiento patriótico desborda el contenido de las canciones que grabó, entre ellas: *Elegía pa'l sonero*, *Jayuya*, *Ya se van* y *Yo soy Ramón*. Como ejemplo, veamos un fragmento de *Hemos dicho basta*, original del grupo chileno Tiempounuevo adaptado a la salsa:

*Ya son demasiados que la pasan mal
hemos dicho basta y echado andar
nadie en este mundo nos puede parar
empezó la lucha y vamos a triunfar
por fin la justicia volverá a reinar.*

*Hemos dicho basta y echado andar.
Hemos dicho basta y echado andar.*

*La sangre caída me supo enseñar
cuál es el camino que hemos de tomar
para que en la tierra haya libertad
levantar cabeza y no mirar atrás
el futuro es nuestro, nueva sociedad.*

*Hemos dicho basta y echado andar.
Hemos dicho basta y echado andar.*

Yo soy Ramón es una salsa en la que Ferrer integra elemento de la música típica de Puerto Rico y en su texto recrea el pensamiento

de Ramón Emeterio Betances, quien fuera el principal organizador de la insurrección armada que en 1868 buscaba la independencia de Puerto Rico ante el dominio de España.

Además, Ferrer ha mantenido un activismo cultural que lo ha llevado a promover artistas y organizar eventos de contenido crítico frente a la situación que vive Puerto Rico respecto a Estados Unidos, desde hace más de un siglo.

2.1 “Tite” y Rubén

Otros ejemplos del desarrollo de esta perspectiva sociopolítica de valorización de identidades y de relatar episodios de la cotidianidad urbana en la música tropical, los tenemos en el puertorriqueño Catalino “Tite” Curet Alonso y el panameño Rubén Blades. Ellos, cada uno por su lado, posiblemente sean los dos más prolíficos autores de letras con sentido crítico, reivindicativo y de denuncia en la salsa.

Son muchos los protagonistas musicales que consolidaron esta manifestación artística teniendo como base principal los barrios de Nueva York. Sin embargo, Tite Curet y Rubén Blades son los autores de letras más significativos de la salsa, quienes evidenciaron poseer amplios conocimientos de la historia y la cultura de los pueblos latinoamericanos. El primero, con más de dos mil canciones registradas, entre ellas una gran cantidad grabadas como salsa y el segundo, también cantante, le proporcionó el mayor impacto sociopolítico a este género, incluso conquistando nuevo público al que no habían llegado los otros cantantes y agrupaciones salseras.

Tite Curet supo expresar las injusticias cometidas contra la población nativa de América en canciones como *Anacaona*, *Caonabo* y *Plantación adentro*, esta última popularizada en la voz del propio Blades. Aquí un fragmento de la canción dedicada a la cacique taína defensora de su población, por lo que fue condenada a la horca por el gobernador de la isla Nicolás de Ovando, en lo que hoy es República Dominicana:

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

Anacaona, oí tú voz, cómo lloró, cuánto gimió
Anacaona, oí la voz de tu angustiado corazón
tu libertad nunca llegó, eh, ne, ne, ne, ne, na, na.

En particular, don Tite escribió acerca de la resistencia y los encantos de los negros traídos como esclavos, evidenciado en temas como: *Un toque pa' Yambaó*; *Babaila* y *La abolición*, cantados por Pete "Conde" Rodríguez; *El hijo de Obatalá*, grabado por Ray Barretto y su orquesta; *Sorongo* grabado por Rafael Cortijo y su combo; y *Las caras lindas*, en la voz de Ismael Rivera. Veamos la entrada de *Un toque pa' Yambaó* (1974) en la que resulta evidente el reconocimiento a un hombre de la música que ofrendó la vida por su comunidad:

*Abandonó el bembé y se fue Yambaó
a defender lo suyo
demostró su valor y en la lucha cayó
por lo que fue su orgullo.*

*Hoy recordamos aquí al trágico Yambaó
compañero del tambó, guerrero sin escudo.
Amor y barracón defendió Yambaó
con la vida que tuvo.*

Asimismo, Curet Alonso, con el talento que lo caracterizó, también supo expresar las vivencias barriales dejándonos relatos como *Juanito alimaña* y esa vieja aspiración de unidad, ya presente en los procesos independentistas en Latinoamérica y que él actualizara en el tema *Pueblo latino* (1976), también interpretado por "El Conde" Rodríguez: *Pueblo latino de cualquier ciudad/ ha llegado la hora de la unidad/ ha sonado la hora del estrechón de manos/ como protección.*

Tite Curet, quien estudió periodismo y sociología, decía que lo que escribía eran noticias hechas con música. Ahora para aproximarnos más a una idea sobre su horizonte temático, veamos una muestra más con este fragmento de *Plantación adentro*:

*Dentro del follaje
y de la espesura
donde todo viaja
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.*

Como se puede apreciar en temas como *Anacaona* y *Plantación adentro*, Tite Curet toma casos de personas oprimidas, abusadas, explotadas, en una especie de recuperación histórica, desde una perspectiva crítica del proceso de colonización de América por parte de los europeos. Nos recuerda lo que hemos tenido que sufrir los nativos, negros y criollos en esta región. Mas aún, de ese proceso de colonización nos rememora la situación de los negros africanos, grupo poblacional que sirvió como el principal soporte para extraer las riquezas de las tierras encontradas: “*Babaila fue vendido en mercado de esclavo*” y “*La abolición llegó, el negro no la gozó*”, temas que popularizara uno de los más emblemáticos cantantes de salsa como lo fue Peter “El Conde”, como ya señalamos anteriormente. Pero no solo abordó la situación de la esclavitud y explotación de esta población, pues supo exaltar sus cualidades espirituales, físicas y culturales en múltiples canciones, como en una de planteamiento directo titulada *Con los pobres estoy* grabada por Roberto Roena y su Apollo Soud en 1972 y quien, luego del impacto de Willie Colón y Rubén Blades, lanzó una producción que incluyó temas como *El progreso*, de Erasmo y Roberto Carlos, y *Lamento de Concepción*, también de Curet Alonso. Pero veamos un fragmento de *Las caras lindas*, una de las cantadas por Ismael Rivera:

*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.*

Lo cierto es que don Tite supo reivindicar en sus composiciones símbolos culturales de su país y de la región latinoamericana, siempre con una mirada crítica. Un ejemplo lo tenemos en el tema *Arepas* que escribió para Arabella, salsera colombiana que residía en Venezuela a principios de los años 80. En él se valora y recupera una tradición culinaria de los venezolanos que emergió de los sectores excluidos. Veamos cómo lo enfoca en el siguiente fragmento en el que expresa la diferencia de clases sociales:

*Arepas de mesa pobre
comidas con apetito
arepas que un día el rico
se escondió para comer.*

*Arepas que desde luego
prepara la gente humilde
dueña del arte increíble
de hacer con el no tener.*

Desde luego, Tite Curet ha sido el más prolífico autor de la salsa. Sin embargo, en esa labor de resistencia y revalorización cultural de nativos, negros, criollos y pueblos actuales de América Latina con su hibridez cultural, también estarían otros salseros ya mencionados como Eddie Palmieri, Ernie Agosto y Raphi Leavitt. Pero el que llevaría este enfoque a otro nivel sería Rubén Blades al juntarse con Willie Colón. Ellos cuentan con la más impactante producción discográfica de la salsa: la más vendida, influyente, cantada y bailada en América Latina. Se trata de un artista que a lo largo de su trayectoria ha mostrado que tiene claridad de su oficio. Así lo manifiesta en la entrevista que concediera para un libro sobre su vida artística: “La música es un argumento espiritual cuyo inicio y/o efecto no entendemos aún. Lo cierto es que el mundo entero reacciona visceralmente a la música, incluso si no entendemos la letra por no conocer el idioma...” (Borges, 2015, p. 55).

Rubén es un artista popular que adquirió amplia formación cultural y sólida formación sociopolítica, lo que se evidencia en su copiosa producción artística, su compromiso político en la gestión pública y sus reflexiones:

Nuestros problemas no son exclusivamente creados por el Estado y su corrupción, mediocridad o ineficiencia; también por nosotros los asociados, donde existe gente que no actúa cívica o solidariamente, pero que son considerados ciudadanos, aunque no aporten nada positivo y por el contrario dañen a la sociedad y a su idea (Borges, 2015, p. 19).

En realidad, Rubén había mostrado su sensibilidad e identificación con los excluidos, desde su primer gran éxito como compositor, al expresar su preocupación por el bienestar de la población, como se aprecia en *Gua-guancó triste*, tema grabado por Richie Ray y Bobby Cruz en el año 1971:

*Para ti, traigo mi guaguancó
triste es su canto, sabor a llanto y a soledad.
Puedo oír ecos de un pregonar
que hablan de penas y de esperanzas
lloran por la tierra mía, porque se lleven contentos
monte adentro nace un sol
y no encuentro a mi amor
vago sin rumbo, triste es mi mundo
y allá a lo lejos se oye un pregón, se oye un pregón.
Eeeh, que yo le canto a Borinquén, la tierra que amó Colón
oye que yo quiero que haya paz y que haya amor en mi tierra.*

Un año antes, Blades había grabado con la orquesta de Pete Rodríguez una producción que incluía el tema *Juan González* que trata sobre la muerte de un guerrillero, lo cual resultó desafiante para la época. En una parte de la canción dice: *La tierra viste de luto/mataron a Juan González/se han secado los riachuelos, no florecen los rosales*. Evidentemente murió la esperanza. Años más tarde, luego del impacto de Rubén con Willie Colón este tema tendría más difusión. A nuestro juicio, y para los fines del presente trabajo, más allá de las canciones que abordan la relación de pareja como *Sin tu cariño*, *Yo puedo vivir del amor* y *Paula C*, entre otras, podemos identificar dentro del repertorio de Rubén en la salsa, énfasis temáticos como los siguientes: crónicas urbanas (*Juan Pachanga*, *Pedro Navaja*, *Plástico*, *Te están buscando*, *Ligia Elena*, *Adán García*, *Decisiones*, *Amor y control*, *Sicarios*); crónicas sociohistóricas (*Cipriano Armenteros*, *María Lionza*, *Canto Abacué*); y crónicas sociopolíticas (*Juan González*, *Tiburón*, *Buscando América*, *Siembra*, *El padre Antonio*, *De qué*, *Camaleón*, *Patria*, *Pablo Pueblo*). Estas son solo muestras de los éxitos discográficos de este artista que lo llevaron a convertirse en un ícono de América Latina.

Así Rubén se convierte en un referente para otros artistas a la hora de componer. Por ejemplo, en la República Dominicana canciones como *El hijo de Madam Inés* grabada por Bonny y Richie Cepeda, *Puchula*, por Los Hijos del Rey con Robert Jeandor y *Triunfaré* por Los Kenton, muestran el influjo que ejerció el salsero panameño desde mediados de los años 70. Aunque en este país un artista auténtico y de ideales democráticos desde su juventud como Cuco Valoy grabó una serie de salsas en los años 70 entre las que destaca, para los fines de este trabajo *Daniel*, tema de su hijo Ramón Orlando. En ella relata las penurias de un hombre que emigra a Nueva York.

Pero volvamos a Rubén, veamos algunas muestras de canciones, iniciemos con *Plástico*, una crónica urbana:

*Ella era una chica plástica
de esas que veo por ahí
de esas que cuando se agitan
sudan channel modefirt
que sueñan casarse con un doctor
pues él puede mantenerlas mejor
no le hablan a nadie si no es igual
a menos que sea fulano de tal
son lindas, delgadas, de buen vestir,
de mirada esquiva y falso reír.*

En el fragmento anterior se constata la crítica que hace al patrón de vida promovido desde los circuitos de los grandes centros de poder económicos y culturales: cadenas de medios de comunicación, el mundo *fashion* y todo tipo de incitación al consumismo. Asimismo, en coherencia con esta perspectiva, cuestiona la preponderancia del Tener sobre el Ser, como bien lo expresa en la canción *De qué*: “*De qué te vale tener y tener y tener, si tú no sabes qué hacer ni qué hacer ni qué hacer con lo que tienes*”. Esta canción plantea una crítica a sectores de clase media atrapados en el consumismo y el afán de aparentar lo que no son. En esencia se trata de una crítica al modelo capitalista que tiene como su mayor símbolo la sociedad norteamericana. En la canción, Rubén invita a estudiar y trabajar, a buscar su identidad que también está en la región Latinoamericana. A continuación, veamos un fragmento de una crónica sociohistórica llevada a canción: *Cipriano Armenteros*, tema que convirtiera en éxito Ismael Miranda a mediados de los años 70:

*En mil ochocientos seis
allá por el mes de enero
en las llanuras de Piame
cayó Cipriano Armenteros
Así fue.*

*El pueblo se reunió a ver
cuando preso regresaba
escortado por las tropas
que el cabo Flores mandaba.
La gente al verlo caído
de él reía y burlaba
Armenteros en silencio
solo miraba y callaba.*

*Los hombres del bandolero
al rescate se lanzaron
por Calidonia pasaron
temprano de madrugada
Emeterio y Pascual Gómez
desfilaban en vanguardia
Medero y Urbano al centro
y Facundo en la retaguardia.*

*La banda atacó de sorpresa
al galope sus caballos
la tropa dormía indefensa
los españoles confiados
cuando empezó el tiroteo
quedó Armenteros salvado.
Así lo cuentan los viejos
así se fugó Cipriano.*

Pero la crónica también asume un carácter sociopolítico, de ciudadanía, en un contexto urbano: *Ojos*, canción que aborda toda la diversidad de la gente sencilla que lucha, ama y anhela libertad. Esta es la única que Rubén no escribió de las contenidas en el LP *Siembra*, pero que evidentemente asume a plenitud su contenido. También se destaca la canción *Pablo Pueblo*, en la que cuestiona el sistema político al presentar un retrato común en América Latina. Se trata de un relato emparentado con los de aquellos reconocidos literatos de la región:

*Regresa un hombre en silencio
de su trabajo cansado
su paso no lleva prisa
su sombra nunca lo alcanza.*

*Lo espera el barrio de siempre
con el farol en la esquina
con la basura allá en frente
y el ruido de la cantina.*

*Pablo Pueblo
llega hasta el zaguán oscuro
y vuelve a ver las paredes
con las viejas papeletas
que prometían futuros*

*en lides politiqueras
y en su cara se dibuja
la decepción de la espera.*

*Pablo Pueblo
hijo del grito y la calle
de la miseria y del hambre
del callejón y la pena.*

Si bien durante mucho tiempo bailamos son, guaracha y salsa sin prestar mucha atención al discurso cantado y nos concentramos en los pasos que dábamos y el disfrute en el salón ante los giros, descarga y sabor del montuno, con Rubén y Willie el protagonismo pasó al texto. A diferencia de la etapa de Willie con Lavoe y su *Cheche Cole, Timbalero, Barrunto...* aquí la música no compite con el mensaje. Por ejemplo, en *Pablo Pueblo* desde la entrada los trombones y el piano, principalmente, van sirviendo de telón de fondo, suave, como no queriendo sobresalir sobre el relato sin prisa que entona Rubén; en *Tiburón*, la entrada es con rumba (clave y percusión) para que la voz de Rubén destaque sobre ella y luego dar paso a los metales y vuelve la voz sobre el fondo percutivo; mientras que en *Pástico*, la entrada alude a la música disco, popular en las discotecas de la época, para luego de una transición dar paso al relato, siempre con trombones suaves relleno el fondo. De esta manera, no hay forma de que la música y el baile hagan que pasemos por alto el mensaje en la peculiar voz de Rubén. Así, Willie y Rubén propician un giro a la salsa “dura” que había predominado hasta el momento y nos proporcionan una nueva experiencia salsera a quienes apreciamos este género.

Ahora bien, más allá de reconocer la calidad de la discografía de Rubén Blades, dentro de su amplio repertorio destacan tres producciones fundamentales: *Siembra, álbum doble* (1978), la más comercial y difundida de la discografía de la salsa. En ella popularizó el relato urbano y la crítica política. *Maestra Vida* (1980) es una producción definida como opera salsa, aunque incluye otros géneros. Crea un mundo en el que los relatos sociales y familiares expresan angustias existenciales y se entrecruzan con la crítica política. En esta obra, Blades reconoce tener influencia del escritor William Faulkner, igual que los novelistas del Boom latinoamericano. *Buscando América* (1984) es una obra que incluye un conjunto de temas en los que profundiza el relato urbano llevándolo al extremo de cantar un cuento corto: GDBD (Gente despertando bajo dictadura). Pero sobre todo, Rubén insiste en sus preocupaciones ante la difícil realidad que viven los pueblos latinoamericanos.

De estas tres obras, las dos primeras, las produjo junto a Willie Colón, mientras que la última, la trabajó con la agrupación Seis del Solar.

Hay que destacar que Rubén ha incursionado en otros géneros, incluyendo el rock. Por ejemplo, en la producción Paraíso Road Gang, aparecida cuatro décadas después de la producción Siembra, con Willie Colón, presenta temas de denuncia social y política contundentes, entre ellos: *El país*, donde describe la manera asumida por los sectores de poder económico para enriquecerse ilícitamente tomando como botín el erario público y finaliza con una advertencia: “*Se derrota el que se vende*”; *Nación rica, nación pobre* es otro tema en el que establece un contraste político y económico entre Estados Unidos y Haití; mientras que el tema *No te calles*, resulta una invitación a la reflexión y la acción en el espacio público, en perspectiva de ejercicio de ciudadanía.

Más recientemente, el salsero panameño en una disputa con Nicolás Maduro, presidente de Venezuela, en el marco de la agudización de las protestas y la represión en ese país, entre otras cosas, le dijo en una carta:

Presidente Maduro:

El imperialismo, como el totalitarismo, posee muchas manifestaciones. Como parece que usted solo puede ver una clase de tiburón, permítame decirle que los hay de distintas especies y que se encuentran en todas las latitudes. Algunos son caníbales: se comen a sus semejantes. Usted se apropia del título de mi canción y se auto titula Pablo Pueblo. Me permito corregirlo: Pablo Pueblo jamás reprimiría a su gente; Pablo Pueblo no divide a su pueblo; Pablo Pueblo administra lo poco que tiene con responsabilidad; Pablo Pueblo no le roba el futuro a su propia gente, desconociendo el mandato de su Constitución (Blades, 2017, en <https://www.rubenblades.com/la-esquina/al-presidente-maduro>).

Es claro que en este fragmento de la carta alude a que desde la izquierda no se reconoce que la represión y ausencia libertad no solo ocurre en regímenes de derecha. Esto resulta significativo y muestra la entereza de este artista, porque generalmente los cantautores progresistas no confrontan a este tipo de gobiernos.

Son muchas las canciones de salsa que abordan temas de reclamo e injusticia, como las grabadas en Colombia por Joe Arrollo, quien lanzó el tema *La Guerra de los callados* en el que denuncia la confrontación armada en su país. Asimismo, enarbola las raíces africanas en sus producciones:

La Rebelión es un ejemplo. En ella aborda el maltrato a los esclavos en el período colonial, ejemplificado en las agresiones sufridas por una esclava cuyo marido, entonces, se rebela ante el patrón. Se trata de una crónica que apela a un episodio de la esclavitud y que en el contexto actual reivindica la identidad de los afrodescendientes. Este es un canto de reafirmación identitaria, resistencia cultural y actualización de la memoria histórica. Veamos cómo inicia este relato, que cuenta con un ritmo pensado para los bailadores:

*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
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
tomó venganza por su amor
y aún se escucha en la verja:
No le pegue a mi negra.*

Otros salseros han abordado el problema de los afrodescendientes en América Latina (discriminación, pobreza y exclusión), también sus cualidades y resistencias. Uno de ellos es Jairo Valera, nacido en el departamento Chocó, Colombia y creador del popular Grupo Niche. Con este término, popularizado en los años 70 por los salseros Ismael Rivera y Pete “El Conde” Rodríguez, reivindica, igual que ellos, la negritud en sus creaciones musicales, además de denunciar la discriminación sufrida en su país por esta población. Muestras de esto son los temas *Etnias* y *Cimarrón*. Por ejemplo, en este último plantea la opresión de los negros traídos como esclavos y su rebelión en busca de la libertad, como ya lo había planteado su compatriota Joe Arroyo. Y en el tema *A prueba de fuego*, habla de su encarcelamiento a mediados de los años 90, cuando se le acusó de vínculos con el narcotráfico. En la canción considera que con él se ha cometido una injusticia, además de expresar que ha tenido que “*aprender a vivir entre*

el odio xenófobo, grosero” en un país donde el 10% de la población es de origen africano, además, marcado durante muchos años por la violencia debido a la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico. Ahora veamos un fragmento de este tema que cuenta con un arreglo musical de carácterailable:

*Aprender a vivir entre el odio xenófobo, grosero
eso dio pie para sacar pecho de mi origen pueblero
de qué valió poner en alto, en lo más alto mi bandera altanera
si el premio que recibo, sin motivo, es una larga condena
de qué valió, me pregunto yo, mi bandera y mi emblema
si yo soy parte de la solución, no del problema.*

Jairo tenía convicciones propias sobre su oficio como creador de canciones. Así se expresó en una entrevista: “Muchas personas dudaban que yo tuviera la capacidad para hacer temas sociales como ‘*Droga*’, ‘*Ana Milé*’, ‘*El Zapato y lo Tonto*’, o ‘*Romeo y Julieta*’. Yo no estoy metido en un formato, en ningún molde. Pienso que no me puedo dejar encasillar, ni voy a permitirlo”.⁵

3. Epílogo

Finalmente, hay que decir que la salsa también fue un género de resonancia para los cantautores latinoamericanos, pues no solo Fran Ferrer grabó temas de ellos como *A desalambrar* y *Camilo Torres*, de Daniel Viglietti; *Ojalá* y *El rey de las flores*, de Silvio Rodríguez; *Hemos dicho vasta*, del grupo chileno Tiempounuevo; el Conjunto Libre y El Trabuco Venezolano grabaron *Imágenes latinas*, del cantautor, educador y activista cultural argentino Bernardo Palombo, en el que se reivindica esa diversidad de raza e identidades en los Estados Unidos, con un marcado énfasis en los latinoamericanos. Canciones de otros cantautores, entre ellos de Pablo Milanés y Alberto Tosca, han sido versionadas en el género salsa.

La salsa, más allá de ser expresión del barrio, con sus compasesailables, también fue una expresión de denuncia, reivindicación identitaria y reclamo de justicia, porque así lo demandaba el contexto. De manera que este género musical tuvo una vertiente que ha jugado un papel en el reclamo de justicia y la reafirmación de identidades en permanente movimientos dinámicos en América, con mayor énfasis en las de matriz africana y de los

⁵ http://www.herencialatina.com/Jairo_Varela/Jairo_Varela.htm

nativos de esta región. Y, de un modo más general, reivindica la identidad y el espacio de los latinos en los Estados Unidos en un contexto en el que se incrementaba su inmigración y la lucha por los derechos civiles alcanzaba su punto más alto, a la vez que el gobierno de este país permanecía apoyando y promoviendo dictaduras en América Latina. Así, esta vertiente de la salsa nos ha acompañado durante más de 50 años y, sin dudas, constituye otro paradigma del canto social en el continente.

Bibliografía

- » Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F: Siglo XXI Editores.
- » Blades, R. (2017). *Al Presidente Maduro*. Recuperado de <https://www.rubenblades.com/la-esquina/al-presidente-maduro>
- » Borges, E. (2015). *Vínculos. Apuntes con Rubén Blades*. Miami: Ígneo Group.
- » Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. du Gay (comp.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- » García Canclini, N. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III(5), 109-128. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=316/31600507>
- » Hesíodo (1978). *Teogonía*. (trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez). Madrid: Gredos.
- » Iglesias Botrán, A. M. (2014). *Y lo cantábamos por ti: Historia de Francia a través de sus canciones*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- » Ramos Gandía, N. (1975). *Historia de la Salsa, desde sus raíces hasta el 1975*. Recuperado de <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>
- » Rondón, C. M. (1980). *El libro de la Salsa: Crónica de la música del Caribe urbano*. Editorial Arte. Caracas.

Videografía

- » Coss, G. y Lugo, I. [pr2004] (2011). *¡Sonó, sonó... Tite Curet!* Puerto Rico: Popular Inc/ Rojo Chiringa. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uPAJxJ8ioo0>
- » Hernández, B. et al. [trovacubana] (1976). *Sobre la canción política*. Cuba: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=G4aNVtpT2es>
- » MacCabe, D. (2009). *La Historia de la Salsa*. Latin Music USA – Corporation for Public Broadcasting – National Endowment for the Arts. PBS - YouTube. PBS.org. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KdWgpS2WMTU>
- » Salserodel70. *Ray Barretto 1975 vocalistas: Rubén y Tito*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=deRc7Y6Gm50>



Biografía / Biografia / Biography

Nicolás Guevara

Educador y poeta dominicano. Profesor del Instituto Superior de Estudios Educativos Pedro Poveda, ISESP. Máster en Lingüística Aplicada, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, INTEC; y en Alta Dirección Pública, Instituto Ortega y Gasset-IGLOBAL; Especialidad en Pensamiento Complejo, Ciencias de la Complejidad y Teoría del Caos, IGLOBAL; Licenciado en Educación, mención en Letras, Universidad Central del Este, UCE; Curso de Teología y Política, Departamento Ecuménico de Investigaciones, DEI, San José, Costa Rica; Diplomado en Desarrollo Local y Capital Territorial, Universidad EAFIT, OCDE, Competenze per la Società Globale, Centro per la Cooperazione Internazionale, Trento, Italia; y en Responsabilidad Social Universitaria, Unión de Responsabilidad Social Universitaria Latinoamericana, URSULA y Universidad Autónoma de Santo Domingo, UASD. Mantiene publicaciones en el periódico *acento.com.do* y en *nicolasguevara.com*