

“POR LA ESQUINA DEL VIEJO BARRIO LO VI PASAR”: UN ANÁLISIS DEL “OTRO
BARRIO” LATINO EN NUEVA YORK A TRAVÉS DE LAS LETRAS DE SALSA
BRAVA

Alfonso García García

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, año 2022

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Oscar Alberto Torres Duque

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Cristina García Navas

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A Cristina, que me apoyó, me dio los mejores consejos y me ayudó a encaminar el rumbo cuando mi ansiedad me detenía, convenciéndome que si siembro y siembro, algún día yo veré.

A Michelle, mi apoyo incondicional, mi amiga, mi correctora y mi consejera. A ella que, sin expectativa de la música del Caribe, disfrutó a Barreto tocándole a Margie, conectó con el incomprendido de Maelo y se divirtió con los truquitos de Fiol.

A mi madre, que disfrutaba escuchando el ratón que metía en problemas al gato de Cheo y que cantaba con pasión las sensuales voces de Eddie Santiago y Johnny Rivera.

A mi padre, un poco más tradicional, que me enseñó a disfrutar de los viejos cantos a Changó de Celina, y que sin parar vivía pensando idilios con la voz profunda de Gabino Pampini.

A Mateo, que nunca me puso una mala cara cuando puse Salsa, y que valoraba cada tema fuera un son cubano o un latin jazz.

A Nicolás, que todas las tardes en su carro escuchó cada uno de los temas que con insistencia le puse, y con entusiasmo imitaba la clave en su timón recordando a los grandes soneros de antaño.

A David, que me impulsó a hacer este trabajo aunque yo para ese entonces ni siquiera tuviera la idea, y que aunque nunca coincidiéramos en gustos siempre nos compartimos la música y las ideas. De ahora en adelante te diré siempre: ¡Baile, Mandingore!

Espero poder seguir escribiendo cositas lindas y bonitas para ustedes que son mis queridos amigos.

Para Michelle, la estrella que siempre me acompañó.

Índice

Introducción: traigo Salsa	7
Salsa brava como propuesta musical y política	10
El “otro barrio”	14
I. Estamos en Salsa: tres ejes de análisis	23
Salsa brava y migración	23
Salsa brava y autenticidad	31
La Salsa brava y su diálogo con la cultura	34
II. Un verano en Nueva York: migración, enclave, diáspora e industria cultural	40
El movimiento puertorriqueño hacia Nueva York y la Pan-latinidad	42
Pa’ bravo yo: el enclave y la diáspora	54
Salsa, sabor y control	62
III. El yerbero del barrio: tipologías del barrio e identidades	76
Juanito Alimaña y la Salsa del maleante	78
El niche, herencias y búsquedas de lo afrolatino	95
Pirañas y escarchas, una mirada a las mujeres en la Salsa	116
Conclusiones: todo tiene su final	139
Anexos	142
Referencias	144

Introducción

Traigo Salsa

Llegó el Apollo, ya usted lo ve,
con Salsa brava que es para usted, merced.
Roberto Roena y su Apollo Sound en
“Te lo voy a jurar”

¿Para qué hablar de Salsa? Es la pregunta con la que Leonardo Padura, reconocido narrador cubano, introduce la reedición de su libro *Los rostros de la salsa* (2019). La pregunta a simple vista, no dice mucho, pero contiene la base de mis intereses por el fascinante mundo de esta música del Caribe. Si el autor se preguntaba por la importancia de la Salsa a veinte años de la reedición de su libro, a mí, situado cincuenta y cuatro años después de que Willie Colón, junto con Héctor Lavoe, con trombones desafinados y un cantar desenfrenado, rompieran esquemas en el ambiente musical de Nueva York provocando que a ese sonido violento lo empezaran a llamar Salsa, me surgía el mismo cuestionamiento. Por esa misma razón, me permito tomar la pregunta de Padura y hacérmela a mí: ¿para qué estoy hablando de Salsa? Si quiero responder aquella pregunta, me resulta mejor comenzar por la siguiente: ¿Qué es la Salsa?

Para responder aquellas dos preguntas es necesario situarse en los movidos años 60, época caracterizada por los levantamientos sociales: la Cuba de Batista cae y la castrista se levanta pese a los castigos de Estados Unidos, los estudiantes en Francia se manifestaban, mientras que en México eran asesinados, y en las islas británicas un grupo de rock and roll revolucionaba la música de pies a cabeza. En la ciudad de Nueva York, el ambiente no podía responder a menos. La ciudad era el sitio a donde llegaban los aires de aquella época y la música se contagiaría de esas brisas de cambio. El ambiente niuyorkino sonaba a muchos ritmos, pero unos de los principales eran los ritmos caribeños. Las grandes orquestas de los pioneros de los géneros musicales cubanos, como los puertorriqueños Tito Puente y Tito Rodríguez, junto con el cubano “Machito”, deleitaban al público en los grandes salones de baile de la ciudad, como el Palladium, tocando géneros de origen cubano como el chá-chá-chá o el famoso Mambo, mostrando la experticia de aquellas orquestas que tocaban de forma precisa aquellos géneros musicales.

Sin embargo, el panorama musical tendría un cambio radical gracias a los diferentes migrantes latinos que llegaban del Caribe antillano y de Latinoamérica: migrantes cubanos, dominicanos,

panameños y, en una gran mayoría, puertorriqueños, cambiarían la forma en que los músicos estaban interpretando la música del Caribe. La mayor parte de estos migrantes llegaban con un sentimiento de extrañeza, teniendo que enfrentar un clima diferente y un idioma extraño, aunados a la experiencia del anonimato de la gran ciudad y del prejuicio. Los latinos tenían que enfrentarse a una ciudad que los señalaba mientras luchaban para adaptarse. Los migrantes latinos que llegaron a Nueva York estaban bajo un dilema identitario, ya que venían marcados por sus lugares de origen —cultura, música y costumbres— que permeaban su identidad, pero debido a la experiencia de la migración, llegaban a una ciudad con otras tradiciones totalmente diferentes. Por ende, los latinos que llegaban y se asentaban en la ciudad tenían la marca de su lugar de origen, pero el viaje y el lugar de destino, Nueva York, también tenían un impacto enorme en su identidad.

La búsqueda por establecer su identidad ya no recurría a una atadura fiel a la cultura del país de origen, ni tampoco a productos totalmente norteamericanos, era una búsqueda por elementos o expresiones que apelaran a su experiencia en la ciudad, que estaba marcada por una adaptación dolorosa. A estos latinos en la ciudad, según Eduardo Cataño en su texto *Genealogías salseras. Memorias de migración*. (2010), no les alcanzaba el dinero para asistir a las presentaciones de las grandes orquestas del Mambo de los Titos y “Machito”. Además, con el cierre de los grandes salones de baile, como el Palladium, estas grandes orquestas no apelaban ya al sentimiento y al gusto de la comunidad latina. Su pérdida de popularidad y las búsquedas identitarias que intentaban reafirmarse en la ciudad fueron hábilmente leídas por dos personas vitales en esta historia: el flautista y director de orquestas dominicano, Johnny Pacheco, y el abogado italoestadounidense, Jerry Masucci.

En el año 1964, Pacheco y Masucci lanzan al mercado el álbum *Cañonazo* en la ciudad de Nueva York. “Fania”, canción compuesta por Reinaldo Bolaño, sería el tema principal de este disco, y le daría nombre al incipiente sello disquero Fania Records y a la orquesta principal que años después se conocería y popularizaría como Fania All Stars. La canción “Fania” pertenece a la vertiente del son cubano de Arsenio Rodríguez¹: tiene un énfasis musical en tres

¹ Dentro de los famosos músicos del Caribe, Arsenio Rodríguez o mejor conocido como el “ciego maravilloso”, es un músico afrocubano conocido por haber reinventado el son montuno, al agregarle una conga a la estructura tradicional del son — maracas, cuatro, tres — y así crear los famosos “conjuntos” de música cubana. También estuvo implicado en la autoría del mambo, la cual se disputaba férreamente con Dámaso Pérez Prado, quién había creado este género musical. Si el lector quiere conocer más de este maravilloso músico, puede escuchar su tema más famoso titulado como “Fuego en el 23”.

instrumentos —el piano, las trompetas y las tumbadoras (congas)— y conserva la estructura del canto antifonal (coro y solista). Si bien con este álbum no se presentaba algo novedoso en términos de contenido musical —ya que fue un álbum que seguía reproduciendo fielmente los géneros cubanos—, sí fue el primer paso para que en el año 1968 la disquera contratara músicos y orquestas que ya estaban en la escena musical de los años 60 en Nueva York, como la Moderna de Ray Barreto, la incipiente Apollo Sound del bongocero Roberto Roena, y la cercana a disolverse la Perfecta, de Eddie Palmieri; junto a una cuota de músicos jóvenes, como la orquesta del pianista Larry Harlow y el joven cantante Ismael Miranda, y la del trombonista Willie Colón con Héctor Lavoe. Estos músicos empezarían a construir una forma de tocar música que hasta el día de hoy se conoce como Salsa.

Pese a lo anterior, cabe preguntarse cómo entender este apelativo, y qué es la Salsa dentro de una caracterización no musicológica. Para empezar, hay que entender un punto clave en todo esto: varios de sus exponentes más reconocibles, como Willie Rosario, Rubén Blades, Larry Harlow y Pete el “Conde” Rodríguez, afirmaban que la Salsa no era un género musical establecido sino una *forma de tocar música*. La Salsa entendida como una *forma de tocar música* explica por qué bajo un mismo sello se reunieron una cantidad de músicos de distintas nacionalidades y estilos diferentes que fusionaban libremente distintos estilos musicales tradicionales de sus países de origen: los afrocubanos —el son y sus variaciones, el guaguancó, el mambo y el Chá chá chá—, los borinqueños —la bomba y la plena—, los afroamericanos —el jazz y el soul— y las hibridaciones nacidas en Nueva York —el latin jazz, las descargas y el bugalú— que, con diferentes propuestas musicales, empezarían a construir el sonido de la Salsa. El género, que antes era fácil de identificar en canciones como “Fania”, a partir del año 1968 y a principios de los 70 se complicaría al escuchar temas como “Sonido Bestial” de Richie Ray, o el “Malo” de Willie Colón, que empezarían a jugar con una serie de estilos, arreglos y estructuras que hoy día catalogamos como Salsa.

Parte de mi dilema está resuelto al conocer de forma más precisa qué es la Salsa y reconocer sus caras y sonoridades más famosas para los años 70: la música de los nuyoricans Willie Colón y Ray Barreto, el cantar de los puertorriqueños Héctor Lavoe, Ismael Rivera e Ismael Miranda, las experiencias de los cubanos Celia Cruz y Justo Betancourt, y las letras de Rubén Blades, entre otros muchos músicos. Sin embargo, ellos no son los únicos exponentes de la llamada “Salsa”. Para mi sorpresa, esta *forma de tocar música* trascendió en el tiempo. Las generaciones posteriores a los años 70 también generaron sus músicos: en los 80 y 90 surgieron importantes

representantes como La India, Gilberto Santa Rosa y Marc Antony, pasando al inicio de los 2000, donde triunfaron el famoso Grupo Niche y la Orquesta Guayacán. Posteriormente, el reggaetón tomaría la batuta de la músicaailable del Caribe y Latinoamérica.

A raíz de lo anterior, me di cuenta de que estas distintas expresiones de la Salsa no eran las mismas: tanto en su sonoridad como en sus letras tenían búsquedas totalmente diferentes. Así mismo, comprendí que la que me interesaba a mí era la de finales de los 60 y principios de los 70, pues encontraba en su sonoridad y en sus letras unas búsquedas muy interesantes. Al ir escuchando Salsa y leyendo a diferentes melómanos y especialistas en el tema supe que la Salsa que tocaban Barreto y compañía era llamada Salsa brava. Por lo que yo, escuchando Salsa brava, me di cuenta de qué era lo que veía pertinente para volver a hablar de “Salsa” cincuenta y cuatro años después, y esto radicaba en el problema de las identidades de los latinos en Estados Unidos, específicamente en Nueva York, a las que las letras de esta forma de Salsa apelaban. En ese sentido, veo en la Salsa brava un poderoso creador de representaciones de lo latino y, por ende, mi trabajo quiere revisar críticamente la Salsa brava desde su carácter representacional, a través del cual conforma un imaginario sobre lo latinoamericano, lo caribeño y lo latino que no está exento de algunos estereotipos que quisiera desglosar.

A partir de la música voy a ir tejiendo un análisis de lo latino que pone en juego su identidad, a partir de la noción de “otro barrio” —que voy a explicar más adelante— por medio de la cual busco retratar los distintos conflictos en los que está involucrada la representación de los latinos en Nueva York. Para iniciar la reflexión hay que detenerse en un punto clave que determina mi análisis de la Salsa brava, y esto comprende lo siguiente: entender qué es lo “Bravo” de la Salsa.

Salsa brava como propuesta musical y política

La Salsa comprende una *forma de tocar música* que se focaliza en una mezcla libre de distintos géneros musicales del Caribe antillano, norteamericanos y ciertos géneros nacidos en Nueva York. Sin embargo, cuando hablo de Salsa brava quiero referirme a un fenómeno musical específico que contiene la palabra Salsa pero que, aunado a la palabra brava, implica unas búsquedas musicales especiales que tienen conexiones con el enfoque social y político de lo que sucedía con los latinos en Nueva York.

Para dar una primera visión de lo que es la Salsa brava quiero traer a colación la definición de Marina González en su texto *Salsa brava: nómada en Barcelona. Escenarios y métodos de estudio de un estilo musical yailable*. (2011), que estudia cómo la Salsa brava llegó a Barcelona, y para eso da una definición panorámica de la Salsa en la que incluye las características fundamentales de *esta forma de tocar música*. Dice la autora:

La salsa se reprodujo en grandes ciudades latinoamericanas de donde provenían algunas de las influencias étnico-musicales, sociales y culturales que posibilitaron el origen de la salsa en Nueva York. *Ahora bien, el adjetivo de brava se ha utilizado a posteriori para hacer alusión, en palabras de Carlos Elías, a las temáticas de las canciones -desigualdad social, racismo, marginación-, a la estética musical -polirritmia, contratiempos, variaciones armónicas- y al posicionamiento político propio -defensa de intereses de sectores subalternos- (2010)²*. Asimismo, ha servido para diferenciar a la salsa brava de otros estilos que han caracterizado la etapa de la comercialización musical salsera: erótica, romántica, timba cubana, que sufrieron un punto de inflexión, a finales de los años 90, cuando la comercialización de esta música recae en estilosailables impuestos desde academias de baile. (p.2)

Como cita la profesora González a Carlos Elías, la Salsa brava nace como una forma de diferenciar y especificar lo que fue el fenómeno salsero que se originó en Nueva York y, como evidencia esta cita, configura los dos elementos que la hicieron distinguirse: las búsquedas por reafirmación social y política, junto a una propuesta musical específica, caracterizaron este tipo de Salsa. En palabras de la especialista en la música del Caribe y teorías de género Frances Aparicio en su texto *La Lupe, La India, and Celia: Toward a feminist genealogy of salsa music* (2002), la Salsa brava buscaba captar las identidades masculinas de los latinos en Nueva York, procurando crear un mensaje que aludiera a la autoafirmación para resistir combativamente a la asimilación y a las violencias padecidas por ser parte de diferentes nacionalidades latinas. En palabras de Aparicio, la Salsa brava obedecía a las búsquedas por agencia social, cultural y económica de los latinos en Estados Unidos, todo acorde a lo que buscaba el movimiento nuyorican³ o los Young Lords⁴ frente a la inequidad que sufrían los latinos en la ciudad. Según lo anterior, la Salsa brava captaba el estallido social de los 60, y la búsqueda de los latinos de autoafirmarse en una ciudad que era agresiva con ellos. Las letras de las canciones intentaban

² Las cursivas son mías

³ Nuyorican refiere principalmente a la segunda generación de puertorriqueños que nacieron en la ciudad de Nueva York. Su autopercepción e identidad ya no refería únicamente a la relación con Puerto Rico, ya que, al nacer en la ciudad norteamericana, su cultura era una mezcla de ambas: también contenía las experiencias del viaje de sus padres a la ciudad, el dolor y la cultura de Borinquén, pero también la experiencia con el inglés, el rechazo y la difícil adaptación. El llamado movimiento nuyorican intentaba reunir a los poetas, escritores y músicos que vivían y narraban la experiencia del puertorriqueño en la ciudad, preso del rechazo, el ostracismo y la violencia.

⁴ En palabras de Silvio Torres -Saillant(2003) los Young Lords tenían una férrea lucha por mantenerse alejados de la cultura norteamericana, marcando la identidad de los puertorriqueños y el valor de Puerto Rico como espacio de valor cultural y tradicional: “the Young Lords Party constructed Latino subjectivity based on a very deep sense of self-differentiation with respect to American society’s dominant white core. The language of their 13-point program accentuates the contradistinction of Latinos to ‘amerikkkan [sic] business’ as well as their joining the war ‘against imperialism’ (Luis, 1997: 279)”. (p.139)

llenarlos de orgullo por sus tradiciones musicales, invitarlos a bailar y jactarse de la injusticia, pero también promovía la unidad de aquellos latinos en la ciudad, como pregonaba el famoso cantante afroboricua Pete el “Conde” Rodríguez, para quien si no había una unidad entre los latinos en la ciudad, solo podía quedar la miseria.

Teniendo claras aquellas búsquedas sociales, la Salsa brava como *forma de tocar la música* quería obedecer a la unión musical entre distintos géneros y estilos que tuvieran sentido entre sí. Al ser una búsqueda por reconocer las luchas sociales de los latinos en la ciudad, el sonido de la Salsa brava buscaba ser más violento, no tener grandes orquestas como las de antaño, de más de 15 músicos y con sonido armonioso, sino intentar tener un sonido pesado y agresivo. Esta “violencia” de la que estoy hablando refiere a que los trombones —instrumento relegado en las orquestas latinas de antaño— tuvieran una vital importancia junto con los timbales⁵ que, unidos a los otros tambores —conga y bongós—, hicieran una construcción percusiva y veloz. Esta misma “violencia” también se interpretó como una facilidad para mezclar instrumentos y darles libertades, es decir, ponerlos a “descargar”.

La descarga —sección usual en las canciones de Salsa brava— es para mí lo que le da la principal identidad a esta *forma de tocar música*, ya que en ella se pretende aludir a que dentro de la Salsa brava pueden estar todas las expresiones de lo latino en Nueva York. ¿De qué manera alude a estas expresiones? La descarga implicaba un momento importante dentro de las canciones, en la que los instrumentos tenían su espacio para improvisar: tanto el cantante como los coros ceden su espacio para que los diferentes músicos con sus respectivos instrumentos demuestren hasta qué límite podían llevar su instrumento sin importar cuál. Es por eso que en las canciones que voy a estudiar un sinnúmero de instrumentos van a descargar, todos de orígenes distintos y tradiciones musicales diferentes: violines, cuatros, vibráfonos y bajos serán utilizados dentro de esta *forma de tocar música* que es una puesta en escena que representa desde lo musical las mezclas y choques de los latinos con la ciudad.

⁵ ¿Qué es un timbal?, quisiera hacer un pequeño recorrido para explicar el instrumento: los timbales son un instrumento de percusión que consiste de dos tambores que tienen una coraza a la que se le llama “cáscara” y una campana que le da al instrumento una capacidad musical excepcional porque puede descargar, así como generar transiciones musicales dentro de los temas, ya que, a diferencia de los otros dos instrumentos percusivos mayores de la Salsa, congas y bongós, no se ejecuta con la manos sino con unas baquetas que le dan mayor espectro en la ejecución musical porque no solo golpean el cuero, sino el aro del tambor, la cáscara e incluso la pequeña campana que acompaña al instrumento. Sin embargo, a pesar de la capacidad rítmica de este instrumento en la música latina tradicional no era tan utilizado, pero ante la urgencia del latin jazz por querer distinguir este género jazzístico del afroamericano, los músicos latinoamericanos intercambiaron la batería por el timbal.

Según lo anterior, la Salsa brava era *una forma de hacer música* que se alimentaba de otros géneros y que experimentaba con los ritmos antillanos, así mismo funcionaban sus conformaciones orquestales. Con una libertad para experimentar, y sin los esencialismos que determinaban la música afrocubana tradicional, este tipo de sonoridad pretendía combinar y utilizar distintos tipos de música, y enfocarse en la velocidad, tal y como le decía el bajista puertorriqueño Bobby Valentín a César Pagano en el libro *El Imperio de la salsa* (2018) cuando hablaba de la orquesta salsera del pianista nuyoricano Eddie Palmieri: “A Eddie Palmieri yo lo vi con dos trombones, timbal y conga nada más, bajo, piano y una flauta; sonaba como si fueran veinte músicos allí, los trombones parecían una manada de elefantes”(p.290). La libertad instrumental dentro de la Salsa brava permite que en la misma categoría existan sonoridades heterogéneas que si bien poseen bases en el son o la rumba, e incluyen descargas que vienen del jazz, no están atadas a las fórmulas de estos géneros.

La Salsa brava tiene aquella doble búsqueda que ya ha sido trabajada por los autores citados, y a la que yo me adhiero. Sin embargo, quiero incluir mi visión de la Salsa brava como un tercer punto de análisis. La Salsa brava no es únicamente una búsqueda por reflejar en sus letras las luchas sociales y por la agencia política de los latinos en Nueva York y *una forma de tocar música* concentrada en la heterogeneidad, la mezcla de géneros y la descarga. La Salsa brava también es un discurso de imaginarios sobre lo latino, que contienen distintas formas de entender lo que sucedía en los barrios latinos de la ciudad. Es por lo anterior que más adelante me concentraré en recalcar e hilvanar cómo fue pensada la Salsa brava desde distintos discursos como el de la migración, la autenticidad y la cultura popular. Sumado a eso, a través de sus letras fue creadora de representaciones identitarias de los latinos en Nueva York. Por esta razón, más adelante en esta introducción, voy a explicar mi propuesta con respecto a estas representaciones identitarias que titulé como el “otro barrio”.

El “otro barrio”

Se oye el repique del timbal
De la conga y del bongó
En los barrios de Manhattan, de Brooklyn y del Bronx.
En las calles niuyorquinas
Vibran nuestras alegrías
sufrimientos y expresión
del latino con sabor.
Ángel Canales en
“Sentimiento del latino en Nueva York”

La noción del barrio es vital para desglosar mi propósito principal: el estudio de la representación de las identidades del barrio a partir de las letras de las canciones de Salsa brava. El barrio que estoy estudiando, en primer lugar, es un territorio espacial que corresponde al lugar al que llegaron los latinos de distintos orígenes del Caribe y Latinoamérica a la ciudad de Nueva York. Los barrios que comprenden el South Bronx, el East Harlem y el Lower East Side, fueron compartidos por puertorriqueños, dominicanos, cubanos y panameños, entre muchos otros que tenían que compartir la experiencia ya retratada de la marginalización y la lucha por su identidad. La Salsa brava, en ese sentido, se convertía en un vehículo para cantar las experiencias que se vivían dentro del barrio latino, así como contaba el músico nuyoricano Willie Colón, que participaba activamente en el *enclave caribeño*, pero que vivía, para ese tiempo, la experiencia del barrio latino, a Leonardo Padura en la entrevista que este último le realizó:

Mira, por muchas razones el latino en los Estados Unidos no se asimila, no tiene confianza, y el barrio es un refugio, un gueto para los latinoamericanos. En Estados Unidos los latinos son una minoría que vive en un contexto donde hay discriminación, y solo en el barrio ellos logran reproducir su ambiente original, y allí mismo crean una necesidad: en los barrios se desarrolla una formación social que es la expresión de un pedacito de la patria de cada emigrado, y en ese medio se da un valor a lo latinoamericano como algo importante, sin lo que ni se puede (o no se quiere) vivir. Creo que alrededor de esas necesidades espirituales y la carencia de comunicación más allá de las fronteras del barrio, están las profundas razones sociológicas y culturales que dan origen a la salsa precisamente en los barrios latinos de Nueva York, donde surge como una muestra de resistencia cultural, pues si sabemos que todavía no somos completamente aceptados por la cultura norteamericana, ¿por qué sumarnos al rock and roll u otro tipo de música? Y la salsa surge como algo nuestro y por eso viene cargada de historias de la calle, de la esquina, de las situaciones políticas. Es una música de la ciudad y su sonoridad es esencialmente citadina. (2020, p.92)

Del testimonio de Colón surge un razonamiento interesante, él reconoce que los integrantes del barrio tenían que sufrir la discriminación hacia los latinos, junto con las búsquedas por no perder su identidad y su origen frente a las tradiciones norteamericanas. Lo anterior responde a los discursos ya revisados de la relación que posee la migración con la experiencia en la

ciudad, lo que me hace considerar que Colón introduce el barrio como una categoría de estudio. Encuentra que en el barrio se crea un fuerte sentido de comunidad de los diferentes latinos que lo conforman, haciendo que desde el *enclave* los músicos capten esa experiencia de resistencia, esa vida difícil de la ciudad. Por consiguiente, la Salsa brava contiene en sus letras y en su sonoridad aquella experiencia del barrio, de sus alegrías y dolores.

El músico puertorriqueño Ángel Canales supo captar la experiencia de los latinos en los barrios niuyorkinos, por lo que en el año 1975 estrenó el álbum *El sentimiento del latino en Nueva York*, que, en su tema homónimo, relata las experiencias del conjunto de los latinos en la ciudad. Canales señala que en los barrios que comprenden el barrio latino las diferentes personas se enfrentan al día a día de la ciudad que está marcada por alegrías y tristezas. Esa relación entre la ciudad y los latinos Canales la va entrelazando con las músicas populares del Caribe y la Salsa. Mientras que la comunidad latina tiene que vivir la dura realidad de la ciudad, suenan distintos instrumentos: la percusión de origen afrocubano —timbal, conga, bongós y clave—, los instrumentos de viento —trompetas, trombón y saxofón barítono— junto con la habilidad del cantante para expresar los sentimientos de los diferentes latinos que un americano al escucharlo “no entiende”.

Este sonido que el americano “oye y no entiende” es el sonido de la Salsa brava, un ritmo que utilizaba instrumentos de tradiciones musicales diferentes y que cantaba las experiencias del barrio latino con un mensaje de reafirmación frente a lo norteamericano. Lo que Willie Colón llama “resistencia cultural” se puede observar en las siguientes líneas en las que la voz de Canales empieza a mencionar distintos sentimientos de los latinos asociados a sus países de origen y a las músicas populares de los mismos que, confluyendo en la Salsa brava, crean ese sonido que para la cultura norteamericana es difícil de entender. Dice el tema de Canales:

Es el sentimiento del latino en Nueva York (coro)
Ay, pero que la bomba y la plena del Puerto es la identificación
Es el sentimiento del latino en Nueva York (coro)
Y el merengue apambichao la del tigre dominicano
Es el sentimiento del latino en Nueva York (coro)
Ay, pero que la cumbia es sentimiento colombiano
Es el sentimiento del latino en Nueva York (coro)
Oye, pero que la guajira y el son montuno, sentimiento cubano
Es el sentimiento del latino en Nueva York (coro)
Oye, que ese es el sonido que el americano oye y no entiende.
(Ángel Canales, 1979, *Sentimiento del Latino en Nueva York*, 2m8s)

Las palabras de Canales son un mensaje que afirma la importancia del barrio en la conformación de un sentimiento general de orgullo de los latinos. La canción construye diferentes sentimientos que corresponden a las diversas nacionalidades, pero el coro las junta para reafirmar la importancia de que estos géneros musicales conformaran la “sonoridad ciudadina” desde los barrios en Nueva York. La Salsa brava como *esa forma de tocar música* que mezcla los diferentes sentimientos, busca hablarle a la diáspora con fines de generar mensajes de orgullo y sentido de pertenencia en sus oyentes. Pero si bien las canciones reflejan esas búsquedas del barrio latino, intuyo que la conformación de un barrio va más allá de su espacialidad: si el barrio latino lo conforman South Bronx, East Harlem y Lower East Side, la forma de vivirlo, sentirlo e identificarse con él pasa por procesos que es necesario revisar más a profundidad.

Para los antropólogos Jefferson Jaramillo y Néstor Gómez la noción de barrio es importante en su texto *Salsa y cultura popular en Bogotá* (2013), para consolidar su análisis de la forma en que la Salsa se distribuyó y construyó en Bogotá, desde la migración de las distintas regiones hasta los circuitos rumberos en la ciudad que contribuyeron a que Bogotá tuviera una cultura salsaera. Dentro de su análisis, Jaramillo y Gómez construyen una noción de barrio que es relevante al pensar lo que sucedía en los barrios niuyorkinos. Argumentan los autores que el barrio:

Es el condensador de esas formas de sociabilidad y, en general, de la cultura popular urbana. Es un territorio donde se articula un conjunto de símbolos que se despliegan en unas identidades tanto atribuidas como creadas, pero todas ellas ancladas al espacio físico y simbólico. En ese sentido, el barrio se configuró como una expresión de la tensión existente entre las identidades atribuidas desde fuera que tendieron a homogeneizar a sus habitantes y las identidades producidas por los lugareños, lo que hizo de él un territorio más heterogéneo. (p.36)

Quiero centrarme en un punto fundamental de la argumentación de Jaramillo y Gómez. Para estos autores, el barrio es un punto de mezcla donde se condensan distintas identidades y expresiones de la cultura popular. Esto pensado al respecto de la diáspora latina en Nueva York tiene todo el sentido, ya que las identidades de los migrantes que venían de diferentes lugares, aunado a las tradiciones culturales, tal y como cantaba Ángel Canales, convertían este barrio en un espacio de mezcla.

Por consiguiente, el barrio latino se convertía en un espacio para compartir entre los diferentes latinos y sus tradiciones culturales que usaban la Salsa brava como una manera de identificar su identidad como latinos en Nueva York. Además de reafirmar su identidad en la convivencia, Jaramillo y Gómez sugieren que el barrio y sus integrantes están sumados en una confluencia

de representaciones sobre ellos mismos y sus espacios. Cuando el autor argumenta que el barrio es pensado desde su espacio físico y “simbólico” quiere decir que hay una serie de búsquedas identitarias configuradas desde el espacio físico que contribuyen a influenciar cómo se piensa ese mismo barrio y las identidades que, como se ha argumentado más arriba, nacen del contacto, y por lo tanto se imaginan de cierta manera. En esa forma de imaginarse, para el autor, hay un choque en cómo se imaginan desde el barrio, y de qué manera lo hacen fuera de él. Vuelvo al ejemplo de Canales. En la canción se habla de lo “latino” como una expresión de sentimientos que solo entienden los diferentes protagonistas de las expresiones musicales, el repique de los tambores, la cumbia, el son, la bomba, entre otras, configuran una forma de ser de lo “latino” que choca contra las expectativas y los estereotipos norteamericanos de sus nociones de lo que son los latinos. Es por ello que las identidades heterogéneas del barrio se confrontan con las representaciones que nacen de allí y las que hay afuera del barrio. Para reafirmar la identidad del barrio se recurre a expresiones culturales como la Salsa brava, que se convierte en uno de los mecanismos que intentan captar ese barrio simbólico y esas identidades heterogéneas que nacen de allí. Según lo anterior, el barrio puede ser considerado como un espacio que fomenta:

La construcción de prácticas de identificación que actúan con tendencia a la fragmentación y, por lo tanto, es una y son varias a la vez, condicionada(s) por lo que fueron, son y van a ser. En ese sentido, más que fragmentadas podríamos decir que las identidades populares, son heterogéneas y continúan constituyéndose. (2013,p.38)

En el barrio latino en Nueva York la Salsa brava contribuyó a imaginar aquellas identidades heterogéneas que nacían a partir del territorio físico, pero también de las prácticas representacionales que hay en las diferentes expresiones culturales que nacieron del barrio. Sin embargo, si bien el barrio está inserto en un constante choque entre las representaciones que hay afuera y adentro suyo, es necesario dar más profundidad a lo que significa pensar un barrio de forma simbólica como proponen Jaramillo y Gómez, y a lo que yo adscribo, para construir el “otro barrio” latino en Nueva York.

En el texto de Verónica Tapia *¿De qué hablamos cuando hablamos de barrio? Trayectoria del concepto de barrio y apuntes para su problematización* (2015), la autora está de acuerdo con la heterogeneidad de las identidades que lo habitan, pero es necesario tener en cuenta que el barrio no puede ser pensado como un espacio cerrado. El argumento de “nosotros acá y ellos allá” es peligroso porque puede llevar a un ostracismo dentro del barrio, a un sentido de pertenencia tan fuerte que el sentido de la heterogeneidad se vaya perdiendo cuando las versiones de lo latino se esfumen y se conviertan en “la” versión de lo latino.

También es necesario agregar que en la convivencia dentro del barrio también hay tensiones. Sí, hay una búsqueda de unidad. Sin embargo, en las entrevistas a muchos de los músicos que vivían en el ambiente de la diáspora estos mencionan que tanto adentro como afuera del barrio se vivía un ambiente tenso y violento. Según lo anterior, la argumentación de Tapia parte de no exaltar un ostracismo ni una idealización de la representación del barrio, sino pensar las interacciones del barrio físico y el representacional como un espacio de tensiones en que la forma de pensarse, en este caso, de lo latino, parte de las identidades del barrio, pero también de las concepciones de lo norteamericano sobre lo latino. El barrio, lo “local”, y lo “global”, lo que está afuera de ese barrio, permean las interacciones de los miembros de la diáspora:

Teniendo en mente la perspectiva de Massey asumimos en primer lugar que el barrio como lugar, per se no se constituye como el contenedor de una identidad única y particular construida por una historia común; de una comunidad que comparte un único sentido de lugar, unos valores, unas tradiciones, un sentido de pertenencia absoluto, etc. Por el contrario, nuestros referentes de identidad son múltiples, diversos, extensos y en continua construcción; el sentido de pertenencia, de arraigo, de valores comunes no es el patrimonio del lugar, sino que también es global, la vida cotidiana, sus aprendizajes y atributos se extienden de lo global a lo local y de lo local a lo global. (p.133)

A partir de esta noción de barrio, mi búsqueda principal en este trabajo investigativo es construir un “otro barrio” representacional de los latinos en Nueva York a partir de las letras de las diferentes canciones de Salsa brava. Mi análisis pretende problematizar y evidenciar cómo las letras captaron esa experiencia ciudadana de la diáspora, a partir de una serie de mensajes identitarios que buscaron crear distintos tipos de “latinos” a través de personajes, actitudes y formas de cantar.

Sin embargo, antes de continuar con la construcción del “otro barrio” es necesario hacer una serie de acotaciones metodológicas al respecto de lo que serán mis principales puntos de partida. Es esencial, en un primer momento, delimitar los años que este trabajo de grado está considerando para el análisis de la Salsa. Como dije más arriba, la Salsa es una *forma de tocar música* que ha trascendido en el tiempo: desde los años 60 hasta nuestros días se sigue produciendo Salsa, con distintos enfoques, sonoridades y estilos representativos. La que me ocupa en este estudio es la Salsa brava, que busca de forma libre mezclar los géneros populares del Caribe, para obtener un sonido polirrítmico, agresivo y enfocado en las descargas musicales que intentaban captar y reproducir los diferentes sentires de la comunidad latina en la ciudad de Nueva York.

Como punto de partida de esta forma de la Salsa yo sitúo al año 1968 como iniciático. Podría llegar a pensarse que en el año 1964 se da el nacimiento de esta *forma de tocar música* debido a que la Fania se fundó en ese mismo año. Sin embargo, es indispensable acotar que para ese tiempo aún, inclusive la Fania, apostaba por comercializar viejos sonos, guarachas y chá chá chás. Aún no empezaba su boom comercial ni mucho menos el musical. Situar el inicio de mi análisis en ese año tiene una razón. Los músicos más representativos de este periodo empiezan todos a experimentar en distintos álbumes: Willie Colón junto con Héctor Lavoe estrenarían *El malo* (1968), Los Hermanos Lebrón presentarían un álbum icónico como *Salsa y Control* (1968) y el polivalente Ray Barreto mezclaría el jazz con los ritmos latinos en *Acid* (1968). Esto motivaría a que las demás orquestas, desde sellos que ya le pertenecían a la Fania para ese tiempo, estrenaran más mezclas interesantes como *Perfecta combinación* (1970) de Pete el “Conde” Rodríguez, el álbum *Cheo* (1970) del importantísimo sonero Cheo Feliciano, y Richie Ray con *El bestial sonido de Richie Ray y Bobby Cruz* (1971). Estos álbumes, todos con distintos estilos, conservaron las búsquedas de la Salsa brava: primero, por experimentar desde el *enclave* diferentes sonoridades que ofrecía la rica tradición musical del Caribe y del jazz; segundo, porque cada uno intentaba apelar a distintas actitudes que responderían a las identidades de los latinos en la ciudad. A partir de esa doble búsqueda de estos artistas vino el éxito rotundo durante los años setenta, en los cuales se ubica la mayor parte de trabajos que componen el corpus musical de este trabajo de grado. El final de los años 60 y la década de los 70 están cubiertos en este trabajo de grado en términos de rastreo de la música y los análisis de la misma que finalizan en los años 80, exactamente en el año 1987, el cual propongo como fin de las búsquedas de este tipo de Salsa para abrirle paso a otras expresiones salseras.

Seleccioné el año 1987 por dos razones en específico. La primera razón trata del natural agotamiento de la fórmula salsera tradicional. Para los años 80, ya los mensajes por la unidad de los latinos, el barrio y el orgullo no eran tan potentes, las canciones se habían esparcido por toda Latinoamérica, el sonido salsero había sido imitado, y por sobre todas las cosas, las generaciones de los 60 y 70, ya no eran las mismas que la de finales de los 80. Lo que caracterizó a la Salsa brava en la década posterior fue justamente lo que la condenó: el anclaje al pasado y el no querer modernizar esa *forma de tocar música*, aunado a los terribles manejos de la Fania con sus músicos, conllevaron a que tuvieran fin todas aquellas búsquedas sonoras y sociales. La segunda razón, estrechamente conectada con la primera, es que a partir del año 1987 la compañía RMM, con el productor Ralph Mercado a la cabeza y con productores musicales muy importantes como Louie Ramírez, Sergio George e Isidro Infante, aprovecharon

el estado crítico de la Salsa brava. Así como en un inicio la Salsa brava jugó con los viejos géneros antillanos, RMM le dio una nueva cara a la Salsa: mantuvieron ciertos músicos tradicionales como Tito Puente, Celia Cruz y Eddie Palmieri, pero renovaron los conjuntos y las producciones con músicos latinos jóvenes como Marc Antony, La India, Tito Nieve o Domingo Quiñones. Esta “nueva Salsa” tuvo otros enfoques tanto musicales como sociales: se utilizaron los mismos instrumentos que en la Salsa brava, pero ahora con un ritmo más lento: ya no había descargas musicales ni letras que defendían las luchas por los latinos en la ciudad, sino unas más enfocadas en llevar la Salsa a la balada, en demostrar la belleza de sus intérpretes con canciones sobre el amor y otras identidades que en este trabajo no se van a ahondar.

Teniendo en cuenta los años en los que va a estar centrado mi análisis quiero argumentar la manera en que seleccioné y voy a estudiar los álbumes y canciones. Como se puede ver más arriba, ya utilicé una canción de Salsa brava: “Sentimiento del latino en Nueva York” de Ángel Canales. Este tema fue utilizado para construir un tejido entre música y argumentación, es decir, apoyar los textos teóricos en las canciones, y viceversa, para hacer que mi argumentación alrededor de la Salsa brava, relacionada con algún tema en específico —migración, industria o representaciones del “otro barrio— tenga más relevancia y sentido en un panorama íntegro. Esta forma de tejer entre la teoría, la música y la argumentación se llama “escucha activa”, como proponen los antropólogos Jefferson Jaramillo y Néelson Gómez. Para estos autores, este método de análisis busca que aquel que escucha radio se enfoque en sus canciones favoritas, las guarde en su memoria o las anote en una libreta para luego crear un conjunto de temas que pudieran ser conectados e interpretados. Es un método de escucha que implica relacionarse activamente con la música, más que una escucha pasiva de la misma. Habla el autor sobre esta noción:

Varios de nuestros entrevistados recuerdan haber escuchado la radio y sus programas favoritos hasta altas horas de la noche, con el transistor pegado al oído. Esa *escucha activa*⁶ fue una ruta de iniciación para la adquisición de los discos anunciados y grabar los programas que se oían, estos acompañados de una permanente circulación de casetes de mano en mano. También era muy corriente que muchos de ellos llevaran cuadernos en los que iban los temas que más les gustaban. (p.123)

La “escucha activa” relacionada con el trabajo ya no responde como tal a mi relación con la radio y mi experiencia con la música desde ese formato. Esta forma de escuchar música la relaciono más con mi escogencia de los álbumes, los músicos y las canciones. Durante toda mi argumentación, el lector va a encontrar a un sinnúmero de músicos que pertenecen al *enclave*

⁶ Las cursivas son mías

caribeño de Nueva York de finales de los años 60 a los años 80 que representan distintas formas de relacionarse con la Salsa brava. Más que un estudio focalizado en uno o dos artistas, existirá un caleidoscopio de músicos de todas las nacionalidades, como Willie Colón, Héctor Lavoe, Ismael Rivera, Celia Cruz, Johnny Pacheco, Rubén Blades y Justí Barreto, entre muchos otros artistas que vivieron y representaron las formas de ser latino desde los Estados Unidos. Antes de seguir con la argumentación, quiero explicar brevemente la escogencia del corpus de músicos que se estudiarán a lo largo de la tesis. En primer lugar, que estén presentes Blades, Barreto o Lavoe entre otros, responde al periodo histórico que estoy estudiando. Durante la creación de la Salsa brava como *forma de tocar música* aquellos músicos fueron la cara y el sonido de la Salsa, es decir, ellos con sus diferentes estilos marcaron lo que sería la Salsa brava hecha en Nueva York. En segundo lugar, las letras y los álbumes de estos músicos reflejaron el sentir del Nueva York latino que voy a estudiar alrededor de la tesis: las voces, la forma de interpretar los instrumentos y las presentaciones en vivo de aquellos músicos marcaron aquella época y de allí la escogencia.

Esto responde directamente a la forma en que escogí los álbumes y las canciones que integran este trabajo de grado, ya que no me enfoco en escoger álbumes que sean todos similares entre sí, sino que respondan a la heterogeneidad de sonidos y estilos de la ciudad, ya que sería un poco paradójico enfocar un estudio sobre Salsa brava que se centre en un único estilo. Es por eso que la noción de “escucha activa” me es muy útil, ya que me ayuda a escuchar álbumes, por ejemplo, de Celia Cruz o de Henry Fiol, y no tener que desglosarlos taxonómicamente canción por canción, sino escuchar atentamente los álbumes y seleccionar las canciones que tienen sentido en mi argumentación y ponerlas a conversar entre ellas con la teoría. Mi enfoque, por un lado, con la música a partir de la “escucha activa” responde a la misma música que estoy estudiando, este ritmo híbrido que intentaba mezclar responde a un mismo estilo de estudio híbrido que permite entremezclar apreciaciones de la música, testimonios de los músicos en el formato de entrevista, discusión de conceptos y alusiones al contexto histórico de la Salsa brava. Por otro lado, el enfoque literario que va a tener este trabajo de grado va estar centrado en el estudio de las imágenes que nacen a partir de las canciones de Salsa brava, el análisis de una serie de tipologías, es decir, el análisis de una serie de tópicos y personajes en común que se entrelazan en las canciones y permiten, mediante el análisis textual de las letras, construir lo que será el “otro barrio”.

Con miras a tener un barrio representacional sólido, en un sentido argumentativo, este trabajo de grado dispondrá de tres partes que ayudan a configurar teórica y musicalmente al “otro barrio” a partir de las canciones de Salsa brava. La primera parte titulada *Estamos en Salsa: tres ejes de análisis* buscará esbozar la importancia de la migración en la consolidación de esta sonoridad, discutir los interesantes debates sobre la autenticidad que giran alrededor de *esta forma de tocar música* y analizar el movimiento pendular entre diferentes formas de la cultura en las que está involucrada la Salsa brava.

La segunda parte titulada *Un verano en Nueva York: migración, enclave, diáspora e industria cultural*, plantea profundizar los diferentes debates sobre la migración y la industria alrededor de la Salsa brava enfocándose en consolidar un contexto histórico y musical para entender lo que fue en su tiempo *esta forma de tocar música*.

Ya con el contexto claro y planteada una forma específica de entender la Salsa brava. Empieza la tercera parte, titulada *El yerbero del barrio: tipología del barrio e identidades*, que analiza la representación de la población latina en Nueva York a partir del “otro barrio” creado a través de la Salsa brava. Para la construcción de este “otro barrio” simbólico de la diáspora latina en Nueva York escogí tres tipologías centradas en dos temas que según lo escuchado y leído al respecto son fundamentales: la raza y el género. Para poder analizar cada una de estas tipologías, se utilizarán tres representaciones identitarias diferentes, condensadas en las del “malo”, el “niche” y las “pirañas” y “escarchas” con su respectivo aparataje teórico. Este aparataje teórico estará fundamentado en dos conceptos muy importantes en el desarrollo de este trabajo de grado. La noción de representación y la de estereotipo, sobre las que ahondaré en dicho capítulo, serán las dos nociones fundamentales que me permitirán, junto a la música, analizar en detalle cómo se construye el “otro barrio”.

I

Estamos en Salsa: tres ejes de análisis

Este capítulo tiene el propósito de revisar críticamente los discursos bajo los que se ha estudiado la Salsa históricamente —migración, autenticidad y cultura popular— con la búsqueda de estudiar algunos conceptos —*enclave caribeño*, diáspora, desterritorialización, matriz cultural y ciudadanía cultural— que servirán posteriormente en la argumentación y el desarrollo de los capítulos posteriores. Por consiguiente, el capítulo se dividirá en tres secciones, en la primera *Salsa brava y migración* se hará un recorrido para entender cómo se ha estudiado la Salsa a través del foco de la migración y se discutirán las nociones de *enclave caribeño* y diáspora. En la segunda sección, *Salsa brava y autenticidad* se analizará brevemente por qué la autenticidad no puede ser un punto central en el estudio de Salsa y las tangentes que nacen de este discurso. En la tercera y última sección, *La Salsa brava y su diálogo con la cultura* se pensará la Salsa cómo producto simultaneo de la cultura popular y de la industria cultural, para ello se analizará cómo ciertos autores piensan estas nociones y cómo esto ha afectado a la Salsa brava.

Salsa brava y migración

A la ciudad de Nueva York durante los años 40, 50 y 60 llegaron un número considerable de latinos, la gran mayoría del Caribe insular hispánico. Tanto cubanos como dominicanos llegaban a la ciudad por distintos motivos que radicaban en la búsqueda de mejores oportunidades y por razones políticas. Sin embargo, hay un consenso entre los investigadores que consulté —Martínez San Miguel, Cataño, Aparicio y Otero Garabís— en que la mayor parte de migrantes que arribaban a la isla eran de origen puertorriqueño. El proceso migratorio de cubanos, puertorriqueños y dominicanos a la ciudad fue pensado por Yolanda Martínez San Miguel en su texto *Caribe Two Ways: Cultura De La Migración En El Caribe Insular Hispánico* (2003), en donde la autora propone que analizar estos desplazamientos implica narrar la identidad desde una multiplicidad de experiencias migratorias que pueden llegar a ser compartidas entre varios sujetos, pero cuyas identidades no están desligadas de la noción de nación.

Para Martínez, la idea de nación es una forma de identificación colectiva basada en una comunidad étnica, y no necesariamente en la idea de un territorio definido por un estado soberano o la definición de unas fronteras. Es por esto que la autora termina diciendo que “el territorio y sus fronteras, al igual que la identidad, pasan a ser categorías tan imaginarias, en algunos casos, como el discurso nacional que las anima” (2003, 32). Por ello, la autora trae a colación la discusión con Puerto Rico y los nuyoricans, ya que en ambas partes hay unas nociones de identidad distintas, unas que buscan anclarse frente a otras que se van construyendo. Mientras que en San Juan se piensa en defender una idea de origen del “ser puertorriqueño” para crear la diferencia con el otro, los nuyoricans —puertorriqueños que emigraron a Nueva York— consolidaron una forma distinta de ser puertorriqueño que va más allá de los discursos de la patria o de las fronteras de la isla.

A partir de esta identidad ambigua de los nuyoricans, que constantemente se está reconstruyendo y que no pretende anclarse, la autora propone su interpretación del concepto de *zona de contacto*⁷, de Mary Louise Pratt, según el cual estas identidades se construyen a partir del diálogo, las tensiones y diferencias interculturales que surgen a partir de los procesos migratorios. *Las zonas de contacto* son espacios abiertos para pensar también el proceso de redefinición de lo nacional y lo caribeño que provoca los cambios en las identidades pensadas como imaginadas y heterogéneas:

Propongo, pues, una inversión a la pregunta clásica de la identidad, en la medida en que me concentro precisamente en el contacto intercultural —y no solamente en la metáfora del desplazamiento— como experiencia que interviene significativamente en los modos en que se construyen las identidades boricua, cubana, dominicana y caribeña de las últimas cuatro décadas del siglo veinte. (p. 39)

La Salsa brava en ese sentido sería un producto de aquella heterogeneidad, de esas identidades que se fueron construyendo a partir de las migraciones, creando una noción de hibridación que se aleja de una idea de “origen”. La cultura nuyoricana a la que muchos músicos son

⁷ Habría que matizar, sin embargo, el modo en que este concepto de *Zona de contacto* de la autora se incorpora a este trabajo. “Por un lado, mi reflexión se detiene en encuentros neo o poscoloniales. Muchos de los desplazamientos que exploro aquí son resultado de procesos políticos y económicos que no se pueden circunscribir al contexto colonial, y las relaciones de poder que existen entre cada uno de estos grupos caribeños que “dialogan” en los textos estudiados varían de acuerdo con el lugar, el tipo de migración y la época. La presencia continua de los contactos interculturales cuestiona el paradigma ya clásico de la oposición tajante entre el opresor colonial extranjero y una cultura local dominada y contaminada como el eje predominante en la configuración de la identidad caribeña. Las negociaciones culturales son también internas y no se resuelven necesariamente a través del conflicto entre metrópolis y colonias, ni por medio de condiciones absolutas de hegemonía. Por otra parte, las poblaciones que han entrado en contacto no son tan radicalmente distintas como las que trabaja Pratt en su estudio sobre la literatura de viajes. Precisamente la intensa similitud entre estas tres poblaciones del Caribe insular hispánico es lo que dificulta captar algunos de los procesos de negociación y diferenciación que están dándose en las zonas de contacto”. (2003, 37)

pertenecientes —Barreto, Palmieri, Colón—, la puertorriqueña —Héctor Lavoe Ismael Miranda, Ismael Rivera—, la dominicana— Johnny Pacheco y Johnny Ventura⁸—, se puede observar en los productos de las distintas mezclas que nacen en la ciudad de Nueva York. Gracias a *la zona de contacto* es posible que se consolide un *forma de tocar música* como la Salsa brava, ya que es debido a la cultura de la migración que este género musical se fue transformando, dependiendo de cómo las identidades iban cambiando alrededor de ella. Es por eso que la Salsa de los nuyoricans, la Salsa puertorriqueña y la cubana, la Salsa caleña e incluso la Salsa bogotana son posibles, gracias a estas identidades que se van construyendo, como dice la autora, por “las condiciones de posibilidad de unas identidades nacionales que se forjan en colaboración con poblaciones móviles propias y ajenas, y a partir de las cuales se postulan las coordenadas de procesos de identificación simultáneamente locales y transnacionales” (2003, 33).

Como argumenta San Miguel, la Salsa brava puede entenderse dentro de estas *zonas de contacto* gracias a lo que ella denomina como una cultura de la migración, en donde las identidades de distintos orígenes caribeños encuentran en la ciudad de Nueva York un punto en que mezclan sus tradiciones no siempre de forma armónica, ya que la agresividad de la ciudad contra los latinos y la añoranza del territorio dejado atrás están presentes. Según lo anterior, la autora propone una noción que intenta definir estos choques culturales y espaciales que suceden en el territorio americano. Para Yolanda Martínez San Miguel, Nueva York se convierte en un *enclave* de diferentes expresiones culturales que se dan a partir de la migración y el contacto en la ciudad. Por consiguiente, dentro de los textos narrativos y poéticos estudiados por San Miguel, la ciudad de Nueva York se convierte en una “ciudad de cruces”:

Y me refiero en esta sección a una noción bastante paradójica del “*enclave caribeño*”, porque los textos manejados elaboran un contacto entre cubanos, dominicanos y puertorriqueños que cuestiona la relación lineal entre territorio y cultura para replantear un proceso de identificación que se tramita en el contexto e interacción niuyorkinos, creando una noción mucho más fluida y metafórica del espacio insular caribeño. (p.390. Las cursivas son mías)

Yo quiero adaptar lo que argumenta San Miguel sobre la narrativa a la música, ya que, si bien en la ciudad existieron aquellos cruces en la literatura, la Salsa brava es otro ejemplo concreto del fenómeno que ella analiza a través de los textos. Al pensar el territorio de Nueva York como un *enclave caribeño* se otorga más sentido al hecho de que en la música se unieran

⁸ Famoso músico dominicano conocido por modernizar la música tradicional de República Dominicana. Durante la dictadura de Rafael Trujillo, contaba Ventura, el merengue era la música oficial del régimen al ser un ritmo tradicional. Distintos músicos intentaron agradar al dictador reproduciendo este género hasta su anquilosamiento y volviéndolo reiterativo. Justamente cuando cae Trujillo, Ventura trabaja el merengue desde una nueva perspectiva y diferentes colores con el álbum *La agarradera* que en sus diferentes canciones reinterpreta el merengue tradicional.

distintas tradiciones musicales de diferentes territorios y músicas tradicionales del Caribe hispano que llegaban a la ciudad y se mezclaban con la experiencia de los latinos en la ciudad, permitiendo que se “cruzarán” estos estilos. La Salsa brava es un ejemplo de esos contactos entre culturas. Por consiguiente, a lo largo de este trabajo quiero pensar las expresiones dentro de la Salsa brava como muestras de este *enclave caribeño* que evidencian las *zonas de contacto* que permiten que la bomba y el son cubano, pese a ser diferentes, puedan convivir en un espacio y compartir elementos que demuestren la experiencia de la ciudad que se construía a partir de los choques y amistades que reposan en la Salsa brava. Además de incorporar la noción de *enclave* a mi análisis, es necesario revisar brevemente otra noción que es vital en el estudio de la Salsa brava.

La diáspora es un concepto de difícil definición, que hoy en día es utilizado indiscriminadamente para distintos fenómenos relacionados con el viaje y el desplazamiento forzado o voluntario de comunidades por todo el mundo. Sin embargo, quiero intentar definirlo con miras de relacionarlo con la Salsa brava, pero no con la el propósito de dar una única definición, ya que la noción de diáspora se va transformando con el tiempo, las formas de viajar, y de instaurarse las comunidades en un país y la cultura que nace de allí, por lo que la noción de diáspora no es la misma en todos los tiempos históricos que ha sido utilizada.

¿Qué implica llamar diáspora a un grupo? ¿Puedo llamar diáspora a los latinos de Nueva York? o ¿Eran distintas diásporas las que había en la ciudad, es decir, una cubana, otra puertorriqueña y otra dominicana? La pensadora venezolana Mireya Fernández, con su texto *Diáspora: la complejidad de un término* (2008), puede dar luces para resolver la duda de si se puede llamar diáspora a los latinos en Nueva York o si es necesario que dividirlos por nacionalidad. Inicialmente, para Fernández, una diáspora se configura por dos puntos centrales. El primero, es que una comunidad tiene que abandonar su lugar de origen por una persecución política o religiosa, como en el caso de cubanos reconocidos como Celia Cruz, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas. En segundo lugar, el sujeto diaspórico, como lo denomina la autora, sigue manteniendo una férrea diferencia con la cultura del país de llegada en aspectos como la religión o la lengua. El caso que estoy estudiando aquí cuestiona esos dos paradigmas básicos: las experiencias migratorias eran de todo tipo, y llegaban de diferentes puntos, lo cual conllevaba que no todos tuviesen los requisitos para ser “sujetos diaspóricos”, y la forma de adaptarse al entorno era mucho más compleja que el mantenimiento de una diferencia absoluta con respecto a la cultura dominante del lugar de

llegada, porque se mezclaban los recuerdos de la tierra dejada atrás y las búsquedas por crear una nueva identidad, adaptarse e integrar elementos de la cultura estadounidense.

Entonces, si estas comunidades no obedecen estrictamente a ninguna de estas dos primeras caracterizaciones, ¿puedo llamarlas diáspora? Vuelvo al texto de Fernández, que puede ayudar a aclarar más este fenómeno. Noté con mi razonamiento anterior la dificultad de determinar la noción de diáspora, y que aunque tenga dos definiciones de la misma, no es suficiente ya que para realmente consolidar una diáspora se necesitan una serie de factores, porque un flujo migratorio puede presentar características relacionadas a la migración o el exilio⁹ sin ser diaspórico. Un ejemplo de ello es que un sujeto se puede ir a vivir a otro país porque tiene el dinero o porque ha sido amenazado, pero eso no implica que vaya a crear una diáspora. Para Fernández, si se quiere acercar a una noción de diáspora es necesario centrarse en tres aspectos vitales que ayudarán a analizar el fenómeno de Nueva York: una identidad comunitaria y generacional, una identidad híbrida y un proceso de desterritorialización.

Los migrantes puertorriqueños y de los demás países latinoamericanos fueron consolidando lentamente una identidad en esta ciudad. Esto se puede ver en los barrios que ellos habitaron y construyeron, ese espacio que se conoce como “barrio latino” dentro de la ciudad de Nueva York. Son los hijos de esta primera comunidad llegada al barrio quienes tienen un factor fundamental para Fernández en la consolidación de una diáspora por el elemento generacional, pues pese a que viven en el barrio latino, empiezan a construir su propia identidad a partir de factores distintos a los de sus padres. La diáspora se va construyendo a partir de la narrativa del lugar de origen y el lugar de llegada, sumada tanto a la identidad comunitaria como a sus procesos generacionales. En este caso los distintos grupos de latinos comienzan a desarrollar una *conciencia diaspórica* que se separa del origen pese a las tensiones identitarias. Dice Fernández:

Se necesita el desarrollo de una conciencia colectiva de pertenencia a una comunidad fuera del espacio de origen que da nacimiento a la diáspora. Su articulación es generalmente el trabajo de intelectuales, poetas, escritores, artistas, líderes religiosos y políticos. Por ello la atención a tales figuras cuando se trata de trazar la huella, los contornos en el nacimiento y desarrollo de este fenómeno social, sin menospreciar u obviar el papel de los sujetos comunes. La “conciencia diaspórica” y la construcción de una identidad que crea en la sociedad de llegada la cultura de la sociedad de partida, facilitan a estas comunidades sobrevivir como unidad cultural. Por ello mientras todas las diásporas son comunidades imaginadas (Anderson, 1993), no toda comunidad imaginada es diáspora (Butler, 2001). (p.311)

⁹ La noción de migración y exilio serán brevemente trabajadas más adelante en este trabajo de grado.

En la cita la *conciencia diaspórica* que se desarrolla dentro de una comunidad generalmente está a cargo de sus figuras más representativas que ayudan a edificar las diásporas. Pero en el caso de los latinos en la ciudad, ¿qué figuras contribuyen a crear *la conciencia diaspórica*? De los muchos representantes artísticos entre los que se encuentran poetas, escritores y pintores, yo me voy a centrar en los músicos. El ambiente de mezcla que sucedía en el barrio latino entre los músicos cubanos junto con los nuyoricans, los dominicanos y los afroamericanos, fueron consolidando un sonido que no se apegaba a la música tradicional cubana o a los ritmos norteamericanos. Músicos como Ray Barreto, Rubén Blades o Johnny Pacheco construyeron un ritmo híbrido que coincidía con lo que plantea Fernández de una *conciencia diaspórica*. La Salsa brava fue uno de los motivos que movió a que hubiera una unidad dentro de la diáspora latina en Nueva York, ya que obedece a las mismas identidades híbridas que ocurren a raíz de la diáspora.

Aquellas identidades híbridas, para la autora, se construyen gracias la noción de desterritorialización, ya que en ella existe un choque en donde la experiencia diaspórica se vive desde dos perspectivas temporales, el tiempo de la acción y el tiempo de la memoria. El tiempo de la acción es el momento que viven los latinos, el viaje, el enfrentamiento con la ciudad y sus luchas por construir una identidad. El tiempo de la memoria es el recuerdo del lugar que se ha dejado atrás. Estos dos tiempos que configuran la desterritorialización, evidencian un choque con el espacio, en este caso, Nueva York, que sigue moldeando a los diferentes latinos que viven con el recuerdo de la tierra que dejaron atrás, pero tienen que afrontar la realidad del barrio latino en Nueva York mientras consolidan su identidad. Fernández habla de este fenómeno de la desterritorialización como *la experiencia espacial que da vida a las diásporas*:

En el caso de las diásporas, las sociedades de origen y de destino son lugares históricos con los cuales los sujetos establecen una relación, una identificación. La doble especialidad/temporalidad alimenta la formación del nuevo grupo; en otras palabras, influye en su delimitación y caracterización. Si el espacio ha sido definido como un lugar practicado que se transforma por la acción de los sujetos (De Certeau, 1999), entonces el espacio de la diáspora es un espacio complejo caracterizado por un conjunto de prácticas sociales que activan y actualizan esta doble relación donde entran en juego el legado cultural del grupo y aquel que impera en la sociedad de llegada. (p.322)

Con base en lo anterior, se puede afirmar que las diásporas y, en este caso, la diáspora latina en Nueva York, se constituyen a partir de unas identidades híbridas que se desarrollan en el barrio y son representadas en la música que ha surgido del choque entre las varias culturas. Estas experiencias diaspóricas tienen como principal característica la desterritorialización que construye tanto un imaginario del lugar de origen como del de llegada. Si bien hay una pérdida al irse, es muy importante recordar que en el *enclave* hay poesía, literatura y música entre

muchas otras prácticas que van configurando unas maneras de ser de los latinos en la ciudad. Según lo anterior, a partir de la diáspora latina con sus tensiones, creaciones e injusticias, a finales de los años 60 y principios de los 70 la Salsa nació como un producto de la hibridez de la diáspora e interpretada por sus mismos miembros.

En este trabajo, más que en el concepto de una diáspora nuyorican, dominicana o cubana, voy a enfocarme en el concepto de una diáspora latina. En la Salsa brava existe una *conciencia diaspórica* de que diferentes habitantes de distintas nacionalidades conforman el barrio latino en la ciudad, y que, con sus diferentes experiencias, van conformando productos culturales en el *enclave* que son muestra de la existencia de una diáspora.

Quiero traer de vuelta la argumentación de Martínez San Miguel sobre la narrativa del *enclave* para mostrar por qué en este trabajo se va a argumentar a favor de la existencia de una diáspora latina. En su capítulo sobre Nueva York, Yolanda Martínez San Miguel analiza relatos de puertorriqueños, cubanos y dominicanos en el barrio latino que van consolidando una *conciencia diaspórica*, por lo que quiero repasar brevemente el análisis de un fragmento de la autora sobre esta diáspora latina en la ciudad. El fragmento es de un relato del autor Manuel Ramos Otero, que para ella es el autor de los desencuentros y cercanías que produce la migración en los sujetos y en los espacios. Para ello cita un fragmento del relato “descuento”:

...una puerta derrumbada para poder inventar ese supuesto tálamo de la tradición, un bastón de poeta cojo que corta un tajo en medio de la noche con brochas y palabras de sangre, un revolú de gente en el pasillo frente al apartamento donde judíos ortodoxos gritan oi vei y cubanos del Mariel reviven un escándalo en la Habana Vieja, y madres puertorriqueñas oh my god virgen del perpetuo socorro they're gonna kill each other, y dominicanos cibaños qué vaina ei eso tipo se privan de sei muy macho ¿tu vei?, la llegada de la policía y otra desolación de zebra enjaulada casi al final del cuento. (Ramos Otero 107). (p.390)

Según San Miguel (2003) el narrador estaba en la soledad de su habitación, pero el revolú lo sacó de su concentración. En un solo pasillo, judíos cubanos, puertorriqueñas y dominicanos comparten un mismo espacio. En ese pasillo vive el recuerdo de los lugares de origen y conviven variantes dialectales como el spanglish de las puertorriqueñas y el cibaño de los dominicanos. El autor, en lugar de hablar de ellos por separado, los junta en un mismo espacio. Dentro de este fragmento existe una *conciencia diaspórica* de la comunidad latina que comparte el mismo territorio, pero, como había aclarado antes, en esta diáspora hay tensiones y choques que el autor quiere ilustrar, pasando del silencio y la introspección a la mezcla de dialectos y nacionalidades propios de una *zona de contacto*.

A partir de este ejemplo de la literatura, quisiera ilustrar una representación parecida presente en la Salsa brava. La famosa orquesta Fania All Stars estrena en el año 1984 el álbum *Lo que pida la gente*, que contiene el tema “Por eso yo canto salsa”, donde se reúnen cantantes famosos de distintas nacionalidades del *enclave* y cada uno empieza a cantar las diferentes experiencias de los latinos de la diáspora. Cada uno de los cantantes, con su sello distintivo, da las razones por las que decide “cantar Salsa”. Dice la canción:

Rubén Blades: por el color de mi piel, por el dolor de una raza
 Por eso, mi amigo por eso, por eso yo canto Salsa (coro)
 Ismael Quintana: por aquel que luche y luche y para comer no le alcanza
 Por eso, mi amigo, por eso, por eso yo canto Salsa (coro)
 Ismael Miranda: señores, yo siento gran alegría cantándole a mi pueblo de noche y día
 Por eso, mi amigo, por eso, por eso yo canto Salsa (coro)
 Adalberto Santiago: porque en la Salsa se olvidan las penas, porque en la Salsa se olvida el dolor

Por eso, mi amigo, por eso, por eso yo canto Salsa (coro)
 Héctor Lavoe: Porque así puedo cantar del amor y la venganza
 Por eso, mi amigo, por eso, por eso yo canto Salsa (coro)
 Pete el “Conde” Rodríguez: con mi canción yo le pido que siga este mundo unido
 Por eso, mi amigo, por eso, por eso yo canto Salsa (coro)
 Celia Cruz: la Salsa siempre la canto así para que el pueblo viva feliz.
 (Fania All Stars, 1984, *Por eso yo canto salsa*, 5m43s)

Parecido al relato expuesto por San Miguel, la canción de la Fania All Stars trae una heterogeneidad de voces que cantan distintas experiencias de la diáspora mediante la Salsa brava. Por ejemplo, la voz del panameño Rubén Blades quiere enviar el mensaje de que con su voz desea advertir sobre las violencias que sufren los latinos por su color de piel y que ha sido la Salsa la que les ha permitido dar aquellos mensajes que se juntan con el mensaje del puertorriqueño Ismael Quintana, que alude a que sus canciones son para alegrar a todos aquellos latinos que no tienen para comer. Ambos quieren brindarle su música a cualquiera que la necesite, sin importar su país de origen.

Siguiendo con estos mensajes que demuestran una *conciencia diaspórica* vienen las secciones de los puertorriqueños Ismael Miranda, Adalberto Santiago y la cubana Celia Cruz, todos asociados a ofrecer la Salsa como un espacio de reconciliación y búsqueda por hacer feliz a quien lo encuentre, todo en vista de poder llegar a tener una unidad entre los miembros de la diáspora, como canta el afroboricua Pete el “Conde” Rodríguez. Todo lo anterior permite que en las letras de la Salsa se narren las experiencias de los diferentes latinos de la diáspora, como sugiere el puertorriqueño Héctor Lavoe al aludir que es la Salsa como narración la que permite cantar canciones de todos los tópicos, con distintos mensajes que aluden a expresiones de los diferentes latinos de la diáspora.

A partir de los debates alrededor de la migración que permean a la Salsa brava, mi trabajo va a utilizar las nociones de *enclave caribeño*, desterritorialización y diáspora para pensar activamente la ciudad de Nueva York y a los latinos que la habitaban.

Salsa brava y autenticidad

Dentro de la Salsa brava hay un debate muy interesante alrededor de la autenticidad de esta *forma de tocar música* que da una herramienta más para pensar los debates en los que está incluida la Salsa. El investigador Nicolás Ramos Gandía en su texto *Historia de la Salsa: desde las raíces hasta 1975*, afirma lo que ya se ha venido exponiendo de que la Salsa es una forma libre de mezclar los géneros musicales del Caribe que reflejaba la expresión de la comunidad latina en Nueva York, solo que Gandía agrega que por esa misma razón fue fuertemente criticada:

La Salsa fue duramente criticada, y no podía ser de otra forma pues era música irreverente proveniente del barrio. Se decía que era música cubana vieja, que su nombre era una etiqueta para vender, que era música de gente baja, pero a pesar de esas críticas su impacto en Nueva York y todo el Caribe desde fines de los 60 a principios de los 70, fue avasallador. La Salsa surgió principalmente del barrio latino en Nueva York, como una manifestación sonoro-musical de las transformaciones que realizaron músicos puertorriqueños, cubanos y americanos sobre diferentes géneros de la música cubana a los que agregaron elementos del folclor boricua y del jazz. (s.f., p.23)

Según lo dicho por Gandía, esa búsqueda de los músicos del *enclave* por mezclar géneros musicales del Caribe de una forma “irreverente” generó las críticas de puristas de la música cubana por su “falta de autenticidad” y su forma indiscriminada de mezclar tradiciones musicales. Esas dos críticas fundamentales basadas en la “autenticidad” y lo “comercial” han estado presentes desde los años 70 hasta nuestros días. La Salsa, al ser un producto que no responde a una única corriente identitaria, es decir, no le “pertenece” a ningún país, ha sido demeritada por algunos músicos expertos en música cubana. Por ejemplo, el músico cubano Juan José Suárez, en su texto *Son o salsa* (2016), retoma aquellos viejos argumentos de los músicos cubanos de antaño para revitalizar el discurso a favor de la autenticidad de la música cubana y en contra del supuesto “robo indiscriminado” de la Salsa aludiendo a argumentos que la minimizan e incluso la ridiculizan:

El surgimiento del vocablo salsa creó un fenómeno comercial y un boom universal que, para la gran mayoría, inexperta y desconocedora, aparecía como un nuevo género. Sin embargo, no podemos negar un crecimiento de la audiencia que sirvió para difundir la música cubana en el ámbito internacional, y por supuesto, para llenar los bolsillos de las grandes empresas de grabación. Ahora bien, como desde el principio la mayoría de las obras se basaron en el son montuno, después de tantos años la salsa se ha estancado. Escuchen tres temas de salsa seguidos y tal parece que no se ha terminado el primero. ¡Suenan

iguales!, se hacen monótonos. Igual sucede cuando utilizan la clave del ritmo atravesada (fuera de contexto musical), demostrando desconocimiento de algunas reglas propias de los ritmos cubanos. Los clichés han sido la mejor solución de los arreglistas y compositores para mantenerse vigentes. Otro indicio que nos hace pensar que tantos géneros no se pueden encasillar en un solo nombre es que los propios salseros han tenido que idear subgéneros como: salsa brava, salsa dura, salsa choque, salsa romántica. etc., lo que demuestra que el nombrecito les quedó pequeño para agrupar tanta música. (p.12)

Suárez dedica toda su argumentación a demeritar la Salsa desde los dos focos anteriormente mencionados. Se concentra en difundir la idea de que la Salsa fue un robo a Cuba que sirvió para llenar los bolsillos de las disqueras y que, pese a difundir la música cubana, es una “copia” montada a partir de géneros cubanos, como el son montuno, que al ser integrados en la Salsa producen una monotonía sonora, aludiendo a que esa “irreverencia” a la que se refería Gandía no era más que un “desconocimiento” de los géneros cubanos. En otras palabras, era un impropio a los ritmos cubanos tradicionales, ya que se volvía repetitivo y aburrido. Según esta visión, al romper con la autenticidad de la música cubana, la Salsa se concentra en solo vender, y debido a que encapsula muchos géneros musicales del Caribe, para tener una mayor cobertura en el mercado se le han puesto nombres como “brava, choke o romántica”, abriendo su espectro de sonoridades, manteniendo pese a ello el supuesto robo originario a la música cubana.

Los ataques fundamentalistas y ostracistas de Suárez a la Salsa son un buen motivo para ilustrar dos puntos de por qué, pese a la insistencia en la autenticidad, no la veo como un punto clave para estudiar la Salsa brava. Primero, son ciertas las quejas de Suárez respecto a la utilización de la música cubana, pero hay que recordar en primer lugar que la Salsa no solo tiene influencia de la música de Cuba. Al ser un género híbrido que se alimentaba de distintas tradiciones musicales, podía contener mezclas entre el son montuno cubano y la bomba de Puerto Rico y fuertes influencias del merengue dominicano con descargas de instrumentos inspiradas en el jazz norteamericano. Reducir la Salsa a Cuba sería, en palabras de Cataño, reducir el son cubano a un solo tipo de son, ya que dentro de ese género cubano existen un sinnúmero de variaciones como el son montuno, el bolero-son o incluso el mambo. Llegar y exigirle una única fuente identitaria al son, como a la Salsa, es una idea que hace parte de un debate que ya hay que dejar en el pasado.

Segundo, la Salsa no es un género musical sino *una forma de tocar la música* y al ser considerada así, la Salsa no es únicamente música, ya que permea la forma en la que una comunidad puede entenderse a sí misma. Un maravilloso ejemplo de por qué la Salsa va más allá de las disputas sobre la autenticidad es la pregunta curiosa de por qué Cali es llamada “la

capital mundial de la Salsa” si la Salsa nació en Nueva York. El investigador Markus Ochse da una valiosa respuesta a esta pregunta en su texto *Discutiendo la autenticidad en la música salsa* (2004), según el cual es posible decir eso de Cali ya que:

En Cali se desarrolló toda una cultura popular disquera a pesar de que la literatura científica muchas veces relaciona la música en vivo más con lo auténtico que con el disco en la época de su reproducibilidad mecánica (Benjamin [1936] 1996; Goodwin [1988] 2000). En los años 40 había una llamada “zona de tolerancia” en donde se legalizó la prostitución y donde había sitios nocturnos con los mejores bailarines caleños inventando nuevos pasos con el sonido del disco. Para adaptar la música a la forma de bailar en Cali, en los años 60 se aceleraron los discos del Boogaloo de 33 a 45 vueltas por minuto (Ulloa 1992). Los discos acelerados sirvieron como “vehículos sonoros” produciendo los mismos efectos que la música en vivo. Por eso son más que documentos musicales; son creadoras de una presencia sonora y por eso son auténticos (Waxer 2002c: 10). La cultura popular salsera se manifiesta especialmente durante la Feria de Cali a finales del año cuando se presentan las orquestas más famosas de este género musical. En las celebraciones navideñas se rinde el culto al baile como en ningún otro lugar en Colombia, siendo Cali la ciudad de la alegría, la rumba, el deporte y las mujeres más lindas del país. Bailar bien es esencial para la socialización y los caleños lo aprenden antes que a leer o escribir. A pesar de que la Salsa viene de afuera, se la adoptó como la suya a través del baile (Ulloa 1992: 388). (p29)

A partir del caso caleño, para Ochse la autenticidad no radica en el lugar de origen de un producto o en cómo es interpretado. Para este autor, la Salsa, desde su nacimiento en Nueva York y en su paso por distintos países, se va adaptando a las identidades de los distintos países y pueblos a los que va llegando. A diferencia de lo que creía Suárez, el ejemplo de Cali, en su relación con la colección y la búsqueda ferviente por el baile, hace que la Salsa se vuelva un elemento identitario de los caleños, para quienes la feria de Cali se convierte en un espacio para que convivan los diferentes estilos salseros con el merengue, el rock o el reggae. Para Ochse, es preferible dejar de analizar la Salsa desde un punto de vista esencialista y aprovechar otros tipos de análisis:

No se enfoca en la pregunta si la música representa a la gente de manera auténtica o no. Más bien, el interés se dirige, de manera calificativa, a cómo la gente encuentra elementos en ciertos estilos musicales que les sirven para construir una identidad individual o colectiva. Esas identificaciones como prácticas culturales en cada momento son auténticas. Son maneras de emplazarse en el tercer espacio que en el caso nuestro se llama Salsa. La Salsa es en Cali como en otras partes un espacio abierto para diferentes estilos, ritmos y actitudes. Su estética no deriva de supuestas raíces auténticas sino de las prácticas culturales del momento, de lo híbrido y de la yuxtaposición. (p.31)

Como acertadamente argumenta Ochse, es infructífero mirar la Salsa, o en mi caso la Salsa brava, desde la lupa de la autenticidad, ya que es un fenómeno que encuentra su valor en la manera en que una comunidad o una persona encuentra en esta *forma de tocar la música* híbrida una respuesta a sus búsquedas identitarias. Es por lo anterior, que tanto la diáspora latina en Nueva York como los caleños pueden encontrar en las diferentes formas de la Salsa que, respondiendo a las búsquedas musicales, identitarias y representacionales de cada momento, son igual de auténticas a lo que Suárez discutía en su texto.

Pero hay un punto que ni Gandía, ni Suárez, ni Ochse presentan en sus textos: la búsqueda sobre por qué nacen estos debates alrededor de la Salsa. Por ello, es necesario revisar brevemente otros discursos que encuentran que los debates sobre la autenticidad nacen del pendular al que está profundamente conectada la Salsa brava al ser un producto de la cultura popular y la industria cultural.

La Salsa brava y su diálogo con la cultura

Para reconocer en dónde surgen los debates alrededor de la Salsa brava y la autenticidad es necesario inscribir a la Salsa como un producto resultante de la cultura popular. Para tener más claridad hay que entender los debates alrededor de esta, por lo que yo quiero recurrir al antropólogo Néstor García Canclini, que piensa la noción de cultura popular dentro de las lógicas del capitalismo. La cultura, para el autor, pasa a tener un fuerte valor comercial dentro de estas lógicas, a las cuales la cultura ya está sometida continuamente en cuanto a cómo se la representa, los mecanismos de producción en los que está hecha, cómo se la reproduce económicamente en el mercado y la reelaboración simbólica que puede tener cuando llega a un contexto específico.

En el texto *Culturas híbridas* (1989) del ya mencionado Canclini, el autor sugiere que esta forma de entender la cultura permea la noción de cultura popular, por lo que se pregunta cómo esta cultura o estas culturas populares sobreviven y discuten dentro del capitalismo. Sin embargo, si bien ya es parcialmente claro que para el autor la cultura es todo circuito representacional y económico, es necesario entender qué es lo popular para este autor.

Inicialmente el autor da una primera definición de lo popular. Tradicionalmente, lo popular entra en un discurso binario que intenta dividir los productos representacionales en dos sectores paralelamente separados marcados por su nivel social. Las clases altas, descritas así por Canclini, son lo hegemónico que tiene como pretensión una búsqueda sustentada en el progreso, en lo moderno, porque encuentra en sus expresiones “cultas”, una manera de anclar el destino de la sociedad. Las clases bajas de la sociedad, descritas como las subalternas, están, como lo dice el apelativo, sujetas a las clases altas ya que dependen de ellas, y la forma de reafirmarse para ellas reside en la expresión de lo popular, que son todas las expresiones ancladas a una tradición que nace de los mismos sectores subalternos. Bajo esta anticuada premisa, la cultura hegemónica empieza a utilizar al “pueblo” como recipiente del orgullo

nacional, de las tradiciones relacionadas a la tierra o a las relaciones del día a día, pero también como el símbolo de todo lo llamado “in-culto” e “in-civilizado”, las clases subalternas aparecen como legitimadoras del proyecto “moderno” y “culto” de lo hegemónico.

En ese sentido, una primera definición preliminar de la cultura popular para Canclini es todo el circuito de la cultura de los sectores subalternos. Sin embargo, Canclini no busca seguir reafirmando esos discursos discriminatorios, por lo que en el texto *Las culturas populares en el capitalismo* (1989), evidencia qué es lo que sucede si se adopta esta primera definición a priori. A partir de pensar lo popular como lo tradicional de un pueblo nacen dos discursos que pretenden, sin cuestionar, aceptar esta premisa. El primero, es el discurso romántico, en palabras de Canclini, adoptado por indigenistas y folcloristas, en el cual lo popular es la expresión auténtica de lo humano y esencia pura de un territorio, por lo que lo popular radicaría en productos culturales de las clases subalternas que se mantienen inmutables defendiendo representaciones como el amor por la tierra, la religión o ciertas creencias ancestrales. El segundo, estrechamente conectado con el primero, serían los discursos políticos nacionalistas que utilizan lo popular como símil de la nación, “la tradición” es utilizada como pretexto para supuestamente entregar al “pueblo lo que le gusta” y así mismo enriquecerse al “fossilizar” estos productos en pro del beneficio de la “nación”.

Según lo anterior, yo argumento que a partir de esta noción de lo popular nacen opiniones como las de Suárez en las que el son, al ser una música popular de Cuba, se vuelve radicalmente expresivo de lo “cubano” y es utilizado como expresión auténtica de las clases subalternas de la isla. Por ende, como se puede notar en la argumentación de Suárez, existe una intención nacionalista de defender la “tradición” de los productos populares cubanos, sin tener en cuenta que esa misma férrea defensa de esas expresiones podría llevar a que la música popular cubana se “fossilizara” al defenderla de otras expresiones.

Al notar lo que puede ocurrir si simplemente se acomoda con la primera definición, Canclini decide alejarse de estos discursos de lo popular que “romantizaban” mediante un discurso nacionalista en pos de la autenticidad de las clases subalternas. Teniendo en cuenta lo que sucede con la cultura popular, decide dar una segunda definición, con miras a alejarse del binarismo de la definición original, pero también evitando discursos con esa doble falencia. Por ende, para Canclini, la cultura popular:

Se configura por un proceso de preposición desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la compresión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida. (1989, p.62)

A simple vista parece una definición ambigua, pero voy a utilizar el ejemplo de la Salsa brava para explicar esta noción de cultura popular y así adscribirla a esta misma. Es necesario pensar que la diáspora latina en la ciudad de Nueva York estaba integrada por personas de todas las nacionalidades del Caribe antillano y del Caribe sudamericano, pero el tipo de personas que llegaban a la ciudad no hacían parte de las clases hegemónicas de la ciudad niuyorkina. Como he argumentado más arriba, los latinos se encontraban con una ciudad extrema y agresiva contra ellos, por lo que su poder adquisitivo no era el más alto, al ser en su mayoría inmigrantes no llegaban a ocupar los más altos cargos sino la prestación de servicios personales. Mientras tanto, por sus arraigos culturales, el hecho de hablar español y ser de distintos orígenes, estos miembros de la diáspora tenían distintas marcas culturales de sus diversas naciones. Curiosamente, los músicos del *enclave* eran conocedores de las músicas populares de sus diferentes países, haciendo que las mezclas en la música terminaran reflejando esas mismas *zonas de contacto* que representaba la interacción en la diáspora.

Justamente, la Salsa brava al ser un producto del *enclave*, reflejaba en sus letras las vivencias del día a día de aquellos sujetos subalternos. Las letras de las canciones retratan las experiencias de discriminación racial, social y económica, el enfrentarse a un idioma extraño, al desempleo, a la inseguridad y a las violencias que vivían los latinos de a pie. Bajo esta nueva noción de cultura popular de Canclini yo adscribo a la Salsa brava, ya que entra dentro de este circuito hegemónico y capitalista de las prácticas económicas y culturales de los Estados Unidos. En este caso, reflejaban al sector subalterno que sería la diáspora latina, todo con miras a crear un producto híbrido del contacto entre músicos especialistas en música popular de sus países que tocaran a ritmo de Salsa los dolores y experiencias de vida de los latinos en la ciudad.

Sin embargo, Canclini agrega un valor interesantísimo a las culturas populares que no se puede dejar a un lado. Para Canclini, la cultura popular o las culturas populares principalmente deben ser pensadas por el contacto inevitable con los productos hegemónicos y porque son mutables en el tiempo, cosa que corresponde a identidades que no son inamovibles ni “puras”, obedeciendo a un interés por los cruces entre las identidades y las culturas:

Se avanzaría más en el conocimiento de la cultura y de lo popular si se abandonara la preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de puro e incontaminado el arte o las artesanías, y los estudiáramos desde las incertidumbres que provocan sus cruces. Así como el análisis de las artes cultas requiere librarse

de la pretensión de autonomía absoluta del campo y de los objetos, el examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy las constituyen tanto como sus tradiciones: las industrias culturales, el turismo, las relaciones económicas y políticas con el mercado nacional y transnacional de bienes simbólicos. (p.227)

A partir de esta última idea, hay que agregar que la Salsa brava no es solo producto de la cultura popular, sino que es un producto fundamental de la así llamada industria cultural. Si Canclini fue clave para entender los discursos de autenticidad y la cultura popular, Juan Otero Garabís en su libro *Nación y ritmo: descargas desde el Caribe* (2000), es fundamental para entender cómo la Salsa brava, pensada como cultura popular, no se puede desprender de la industria cultural.

Otero Garabís concuerda con la concepción de lo popular de García Canclini, en cuanto a que construye la cultura popular como la expresión de los sectores subalternos, todo con el énfasis de no seguir alimentando los discursos de distinción de alta y baja cultura, sino que al considerar las diferentes expresiones culturales, las barreras inamovibles de “alta” cultura y cultura popular se mezclan y entran a circuitos complejos que impiden pensarlas únicamente desde discursos románticos o nacionalistas. Sin embargo, Otero Garabís toma una ruta diferente a la de Canclini. Este autor busca relacionar distintas producciones de cultura popular del Caribe hispano y su relación con la industria cultural y la migración. El capítulo donde trabaja la Salsa brava se titula “la nación por los márgenes, salsa, migración y ciudad”, en donde uno de sus principales objetivos es no solo reconocer a la Salsa brava como un producto de las culturas populares que confluyen en Nueva York, sino pensarla en su estrecha relación con la industria cultural.

Tal como García Canclini sugería en sus textos, la cultura ahora está en un proceso no solo representativo y artístico, sino que también está inmersa en todo un aparataje de producción, ventas y consumo que permea la forma como impacta en la vida de las personas. Para Otero Garabís (2000), la industria cultural radica en todos los procesos en que un producto de cultura popular, en este caso la Salsa brava, está inmerso en un mercado del disco, los conciertos masivos y las giras internacionales que llevan las expresiones de lo popular a muchos países. A partir de lo anterior, el autor intenta evitar los binarismos, por lo que argumenta que a la cultura popular no le es robada su “pureza” porque los productos de las comunidades subalternas sean vendidos en masa, ni tampoco demoniza a la industria como vendedora de un “único discurso” que le imponga los significados a la cultura popular. Más bien, para Otero

Garabís entre ambas hay unas tensiones y luchas por los significados de los productos que entre ambas fabrican. A mí me gustaría llamar a esto que Garabís postula un “pendular” entre elementos de la cultura popular pero que utiliza también elementos de la industria cultural para promocionarse, todo en busca de qué mensaje dar al consumidor de aquellos productos. Un ejemplo, es el de la Salsa brava. Como he dicho más arriba, esta *forma de tocar música* representaba la unión libre de diferentes géneros de la música popular del Caribe con letras inspiradas en las experiencias de la diáspora latina, pero el mismo apelativo “Salsa” fue utilizado para aglomerar todos los géneros musicales del Caribe hispano en uno, para que su promoción y venta dentro de los Estados Unidos fuera exitoso. Mientras por un lado se quiere reivindicar y dar una voz a la comunidad latina, por otro se provoca una homogeneización de estos mismos latinos en una “forma de ser”.

Es allí donde entra el punto de Otero, en aquellas tensiones entre lo que quiere construir un sector subalterno y las maneras en que la industria cultural pretende utilizarlos, no es quién sea el más “puro” o “moderno” sino cómo se desenvuelve la cultura popular en un mundo donde es necesario para una comunidad que quiera vivir de la cultura popular entrar a un circuito económico. Según lo anterior, argumenta Otero Garabís sobre la relación entre Salsa brava, la diáspora latina y la industria:

En la producción musical conocida como salsa se manifiesta la compleja relación entre producción cultural, reproducción industrial y consumo, en la que interactúan individuos, comunidades, industria, y público. Como expresión de las comunidades latinas del Barrio, la salsa demuestra su interacción con la cultura norteamericana, en la que utiliza elementos de las comunidades afroamericanas y los reproducidos por la industria cultural, en especial el cine y la televisión. En esta interacción la salsa se apropia de productos de la industria cultural norteamericana para reimprimirles significados propios. Al mismo tiempo, la salsa genera su propia industria que intenta competir en el mercado latino con las grandes industrias norteamericanas, de manera que participa en la dinámica del mercado capitalista que intenta conquistar y complacer el gusto del público. (p.127)

Es interesante notar cómo Otero Garabís traza todo el circuito en el que está envuelta la Salsa brava, desde cómo la Salsa es un producto de la diáspora latina, pero también surge de un diálogo tenso con la cultura norteamericana, en el que se conectan en el *enclave* con las expresiones culturales norteamericanas —como el jazz—. En sus letras, las representaciones se ven permeadas por imágenes de la industria como la de Superman en el imaginario de Ray Barreto, o el África hollywoodense representada por diferentes músicos como la de los homenajes de Héctor Lavoe a la orisha Yoruba, Yemaya, todo con el fin de tomar estas mismas imágenes y darles nuevos significados.

A partir de estas consideraciones de Otero es posible entrar a revisar dos últimas nociones a raíz de estos debates alrededor de la Salsa brava como un pendular entre cultura popular e industria cultural. Para Keith Negus, otro pensador de la relación entre cultura popular e industria, en su texto *La cultura, la industria y la matriz de la salsa: el negocio de la música en los Estados Unidos y la producción de la música latina* (1998), afirma que ese vínculo que existe entre la cultura popular y la industria radica en una matriz cultural. La matriz cultural de la Salsa brava, para Negus, tiene como punto de inicio el contacto entre diferentes músicas del Caribe, todo para ser empapada del contacto con la cultura norteamericana, para luego entrar de lleno en la búsqueda mercantil de la Salsa. Negus concentra su atención a esto último, en cómo vender y reproducir la música latina en Estados Unidos: si bien la Salsa es asociada siempre con Nueva York, hay otras cuestiones que van más allá del precio de un álbum, y tiene que ver con cómo comercializar las identidades y productos de lo llamado “latino”.

Es allí que el texto de Arlene Dávila *Latinos inc: the marketing of people* (2001), sirve para comprender a mayor medida lo que Negus intentaba comprimir como “matriz cultural”. Dávila propone que, dentro de la promoción y venta de las diferentes producciones latinas, desde música hasta películas que contengan al menos un latino entre sus actores, se está construyendo una ciudadanía cultural. ¿Cómo sucede esto? Al ir construyendo el entramado entre cultura popular e industria, los diferentes productos empiezan a naturalizar las imágenes y representaciones de los latinos: ya no son seres extraños que hablan español y que tienen otras costumbres, sino que son lentamente reconocidos ya sea por el sonido de la música o por algún actor o actriz. Si bien es una noción que tiende al estereotipo¹⁰, Dávila argumenta que le da visibilidad a los latinos en los Estados Unidos, gracias a una matriz cultural que busca vender tanto el producto como la representación de la comunidad latina, todo en una búsqueda por más visibilidad que pretende que lentamente vayan siendo tenidos más en cuenta para sus búsquedas políticas en el país norteamericano.

Según lo anterior, la matriz cultural de la Salsa fue promover la música híbrida junto con los mensajes de la diáspora latina, para que entrara en todo un entramado con la industria. La venta de los LP y los conciertos financiados por la Fania, entre otras muchas estrategias, permitieron que aquellos latinos en Nueva York empezaran a reconocerse en las producciones de la Salsa,

¹⁰ Noción que será ampliamente discutida en la tercera parte de este trabajo.

permitiendo crear una ciudadanía cultural en la que todas las injusticias y violencias que sufrían se irían presentando en las diferentes letras de las canciones y los discos.

II

Un verano en Nueva York: migración, enclave, diáspora e industria cultural

Migrar, ciertamente, es perder el lenguaje y el hogar, ser definido por otros, ser invisible o, peor aún, un tiro al blanco; es experimentar cambios profundos y desgarradores del alma. Pero el que migra no es simplemente transformado por su acto, él también transforma su nuevo mundo. Los que migran bien podrían convertirse en mutantes, pero es de esa hibridación de donde lo nuevo puede emerger.

Salman Rushdie

Nosotros somos la raza de la alegría
La música es lo que nos ayuda a sobrevivir en los tiempos difíciles.
Ray Barreto

¿Qué de dónde vengo?
Vengo de la tierra de la dulzura
¿Qué pa dónde voy?
Voy a repartir ricura
Héctor Lavoe en
“Paraíso de dulzura”

En el año 1975, El Gran Combo de Puerto Rico estrena su disco *Número 7*, en donde se incluye el famoso tema¹¹ compuesto por el percusionista y músico cubano Justo Barreto titulado “Un verano en Nueva York”. Esta canción es una crónica de Nueva York pero no recorre locaciones estereotípicas como la Estatua de la Libertad o el Madison Square Garden, sino que se centra en la gran ciudad cosmopolita puertorriqueña que suena al repique de los bongós y el sonido de las congas y, unido al tumbao del piano, el tema cuenta, a voz de Andy Montañez, cómo las fiestas nacionales norteamericanas se teñían de las Antillas mientras el timbal descargaba.

El cuatro la independencia

¹¹ De ahora en adelante dentro de la de Salsa brava vamos entender el tema como la forma de referirnos a las canciones, porque ello representa una sección en las canciones en donde se introduce de qué va a tratar la canción, es el punto inicial y la guía narrativa para el oyente.

El desfile borinqueño
Todo esto parece un sueño
Si lo gozan con prudencia
Fiesta folclórica quieres
Allá en el Parque Central
Si de antemano no mueres
Ves las fiestas de San Juan.
(Gran Combo de Puerto Rico, 1975, *Un verano en Nueva York*, 1m35s)

Pese a que en el tema Nueva York empieza a ser un espacio en el que los latinos podían disfrutar de sus fiestas, es interesante preguntarse cómo en letra de un cubano, interpretado por un grupo puertorriqueño en una ciudad norteamericana surge este tema que celebra la hibridación de los espacios. Para ello, estudiar la migración es vital, ya que permite entender o al menos dar luces sobre la consolidación de la diáspora latina que construyó la música que hoy en día conocemos como Salsa.

Lo anterior se desarrollará en tres secciones, los cuales dan claves para entender el fenómeno salsero en Nueva York. En la primera sección, titulada *El movimiento puertorriqueño hacia Nueva York y la Pan-latinidad*, trabajaré la migración caribeña a Nueva York a partir de tres canciones: *Lamento borincano* (1929) de Rafael Hernández, *El Emigrante* (1968) de la Lupe y *Pueblo latino* (1976) de Pete el “Conde” Rodríguez, las cuales narran experiencias migratorias relacionadas con el flujo entre los países del Caribe hacia los Estados Unidos.

En segunda sección, titulada *Pa bravo yo: el enclave y la diáspora*, buscar pensar y desarrollar un espacio (enclave) y una comunidad (diáspora) latina en Nueva York. Con el nacimiento de la Salsa dentro de la diáspora, tocada e interpretada por sus miembros, el apartado busca justificar más que una diáspora puertorriqueña, cubana o dominicana, el surgimiento de una diáspora latina en la ciudad que construye la Salsa y la forma en que la misma Salsa ayuda a imaginar y plantear la existencia de la diáspora.

En la tercera sección, titulada *Salsa, sabor y control*, busca analizar la Salsa creada en Nueva York como un producto cultural entendido como cultura popular, no únicamente como producto de los sentires del enclave y la diáspora. Para poder entender la Salsa como cultura popular, el apartado se centrará en analizar los debates alrededor de la Salsa como un producto que oscila entre cultura popular e industria cultural. A partir de la noción de matriz cultural, voy a estudiar la Salsa en Nueva York y los extensos roces entre la tradición musical de las Antillas y la industria norteamericana en la configuración de este estilo musical. Para redondear, el capítulo entero está dividido en tres apartados que responden o buscan

comprender los cuatro elementos centrales en la conformación de la Salsa: migración, enclave, diáspora e industria cultural, definatorios para pensar la Salsa como *una forma de tocar música* y como un discurso creador de imaginarios y representaciones identitarias.

El movimiento puertorriqueño hacia Nueva York y la Pan-latinidad

El famoso poema decimonónico de la poeta puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió titulado *A Cuba* del libro *Mi libro de Cuba* (1893) contiene unos versos interesantes:

Cuba y Puerto Rico son
de un pájaro las dos alas,
reciben flores o balas
sobre el mismo corazón...
(p.5)

Estos versos aludían a que tanto Cuba como Puerto Rico tienen un mismo interés (alas) que sería la independencia (pájaro), por lo que ambos reciben flores o balas sobre el mismo corazón, ya que pese a las diferencias que pueden existir entre ambos, es inevitable establecer las conexiones. Es por lo anterior que la poeta, con un interés en la independencia de Cuba y Puerto Rico de España, hace este llamado a que triunfen juntas o mueran las dos en la lucha por la independencia. Sin embargo, este antiguo verso también puede ser entendido de otra manera, en la que Puerto Rico y Cuba siguen siendo las alas, pero esta vez del aparato colonial de los Estados Unidos.

En la primera ala estaría Puerto Rico. Luego de culminar las guerras hispano-estadounidenses gracias al tratado de París de 1898, Puerto Rico, junto con Cuba, Filipinas y Guam serían entregadas por España a los Estados Unidos. Sería a partir de allí que se empezarían a entablar las relaciones coloniales entre las dos naciones (Estados Unidos - Puerto Rico) con una serie de decretos y obligaciones perjudiciales para los puertorriqueños. George Lipsitz, en su texto *Footsteps in the dark: The Hidden Histories of Popular Music* (2007), trae a colación varias de estas políticas coloniales que obligaron a la inmigración en masa de los puertorriqueños a Estados Unidos:

The Jones Act of 1917, which granted U.S. citizenship to Puerto Ricans, also codified and confirmed their colonial status. Puerto Ricans could not vote in presidential elections, yet U.S. presidents could veto laws passed by the Puerto Rican legislature. An auditor from the U.S. Treasury Department claimed final jurisdiction over the finances of Puerto Rico, and the U.S.-appointed commissioner of education supervised the selection of teachers in local schools and retained complete control over their curricula. (...)U.S. colonial policies promoted emigration from the island, ostensibly to reduce the density of Puerto Rico's population but really to enable the consolidation of large landholdings by agribusiness firms. Absentee U.S. landowners eventually came to control three-fifths of the island's sugar industry while an ever-increasing number of Puerto Rican farmers lost their small landholdings and became wage workers

in the postwar period. The political and economic strategies available to generations of low-wage workers from the island have included migration to the U.S. mainland and other sites as one of the few measures open to them to combat the limited economic opportunities available at home as a direct result of U.S. control over Puerto Rico. (pgs 212-216)

Lipsitz está centrado en mostrar los efectos de los controles coloniales de los Estados Unidos sobre Puerto Rico. En la cuestión política, Estados Unidos controlaba cómo y en qué se iban a usar las finanzas en la isla, incluyendo un control de quién y cómo se dictaban los currículos escolares. En la cuestión económica, los compradores de tierra norteamericanos fueron haciéndose de la economía azucarera de la isla y el dominio de la mayoría de los terrenos. Esto obligó a los campesinos puertorriqueños a buscar otros lugares en donde pudieran trabajar. Según las dos causas anteriores en la cuestión social, al ser controlados sus derechos políticos y empujados a la migración por la poca oferta de trabajo, se les dio la ciudadanía americana, pero con la condición de que no podían votar desde la isla ni hacer parte de la vida política del país. Todo en una estrategia para que los isleños abandonaran la isla y trabajaran en distintas ciudades de Estados Unidos como mano de obra barata.

Fueron tan efectivas estas políticas de Estados Unidos que millones de puertorriqueños emigraron desde el Caribe hacia Estados Unidos, y en este caso específicamente a Nueva York de forma ininterrumpida, lo cual se intensificó a partir del año 1940, tal como argumenta Jorge Duany en su texto *The Puerto Rican nation on the move: identities on the island and in the United States* (2002), que muestra las dramáticas cifras del movimiento entre Puerto Rico y Estados Unidos.

Few other countries in recent memory have exported such a large share of their population abroad –more than a half a million out of a total of roughly 2 million people between 1945 and 1965. The exodus resumed massive proportions in the 1980 and 1990s. Between 1991 and 1998, nearly 250,000 Island residents moved to the U.S. mainland. In 2000 the census found 3.4 million persons of Puerto Rican origin residing in the mainland, compared with more than 3.8 million persons on the Island. (Duany, 2002, p. 13).

La mayoría de estos inmigrantes puertorriqueños llegaron a distintas ciudades norteamericanas como Newark, Miami, Milwaukee, Honolulu y el caso que estoy estudiando aquí, Nueva York. En la Gran Ciudad, se ubicaron en lo que luego se conocería como el “barrio latino”, que consistía en el South Bronx, el East Harlem y el Lower East Side, en donde la gente que allí vivía debía dedicarse a trabajar como mano de obra barata obedeciendo a las estrategias coloniales anteriormente mencionadas. Muchos migrantes puertorriqueños se dedicaron a trabajos como la construcción de obras públicas, la industria textil y los servicios personales: empleados de restaurantes, bares, carpinteros y fontaneros. El ocupar puestos poco valorados

y las inevitables diferencias culturales, provocaron la discriminación contra estos sujetos migrantes tal y como lo ilustra César Pagano en su libro *El imperio de la salsa* (2018), que cita un caso de dos periodistas angloamericanos hablando sobre los mismos puertorriqueños que estaban construyendo su ciudad y moviendo la economía:

Durante los últimos diez años y cada vez más, los puertorriqueños llegan a la isla de Manhattan como si se tratara de una invasión de saltamontes (...) Los puertorriqueños no nacieron para ser de Nueva York. La mayoría de ellos son campesinos ordinarios que sufren enfermedades tropicales, tienen limitaciones físicas para soportar el clima del norte, no tienen destrezas físicas, ni instrucción; no hablan inglés y es prácticamente imposible que puedan adaptarse para tener una existencia sana en la ciudad de piedra y acero. (p. 36)

Dentro de los muchos migrantes que obligadamente tuvieron que salir de Puerto Rico y confrontar la dura realidad de Nueva York, el músico afroboricua Rafael Hernández (1892-1965) tuvo que salir de la isla e instalarse en la ciudad norteamericana para el año 1919. Luego de establecer conexiones en la ciudad de Nueva York con la tradición musical afroamericana y dominicana¹² para el año 1929 el músico puertorriqueño compone un bolero titulado “Lamento borincano” en el que narra las experiencias del emigrante puertorriqueño, en este caso, más específicamente, de los campesinos que tienen que bajar del campo y ver cómo sus ciudades locales se están muriendo, y que tristemente tienen que irse de Puerto Rico si quieren subsistir:

Sale loco de contento
con su cargamento
para la ciudad. ¡Ay!
Para la ciudad.
Lleva en su pensamiento
todo un mundo
lleno de felicidad. ¡Ay!
De felicidad.
Piensa remediar la situación
del hogar que es toda su ilusión, sí.
Alegre, el jibarito va
pensando así,
diciendo así,
cantando así,
por el camino:
"Si yo vendo la carga,
mi Dios querido,
un traje a mi viejita
voy a comprar".
Alegre también su yegua va
al presentir que su cantar
es todo un himno de alegría.
En eso le sorprende

la luz del día
y llegan al mercado en la ciudad.
Pasa la mañana entera
sin que nadie quiera
su carga comprar. ¡Ay!
su carga comprar.
Todo, todo está desierto
el pueblo está muerto
de necesidad. ¡Ay!
De necesidad.
Se oye este lamento por doquier
en mi desdichada Borinquen, sí.
Y triste el jibarito va
pensando así,
diciendo así,
llorando así,
por el camino:
"Qué será de Borinquen,
mi Dios querido.
Qué será de mis hijos
y de mi hogar".
(Daniel Santos, 1961, Lamento borincano)

¹² Si al lector le interesan las influencias y el trasegar de Rafael Hernández puede consultar el capítulo que Lipsitz le dedica a la Salsa dónde hay una extenso y detallado análisis de su recorrido.

La canción se refiere a las consecuencias de las políticas coloniales de Estados Unidos sobre Puerto Rico. El campesino puertorriqueño en la canción baja con el cargamento de su cosecha con la esperanza de poder remediar la situación que, como sugiere el tema, ya está mal, sin embargo, al llegar al pueblo se encuentra con lo peor. El estadounidense, al adueñarse de la producción agrícola y económica de la isla genera que todos en el pueblo estén en la misma situación, por ello alude a que está “muerto” y no es el caso únicamente en ese pueblo sino en toda la isla. Según lo anterior, es necesario enfocar el análisis en la figura del campesino que en el caso de la canción tiene un nombre específico que es muy importante: el jibarito. El jibarito dentro la tradición campesina de Puerto Rico representa al campesino que tiene una fuerte conexión con el trabajo de la tierra y se caracteriza por sus comportamientos humildes. Hernández toma a la figura del jibarito, que es la representación del sentir del campesino de Puerto Rico, y constituye este lamento que puede entenderse como un doble dolor respecto a la tierra perdida. Por un lado, el jíbaro tiene que enfrentar la pérdida del control de sus tierras frente a la expansión azucarera norteamericana, que implica una desestabilización total de los motivos de vida de este personaje. Sin poder sacarle provecho a sus trabajos con la tierra que eran el sustento de su familia llora a la misma tierra. Sus constantes lamentos a “Borinquen” indican que su relación con la tierra es igual de importante que la que tiene con su familia. Por el otro lado, se puede pensar que el dolor del jíbaro no es únicamente por perder su tierra y por lo tanto su forma de concebir sus relaciones —el hecho de vender sus productos en el pueblo y cómo Borinquen le da el sustento para sostener a su hogar y sus hijos—, sino también con el hecho de que los jíbaros frente a la “situación” tienen que migrar a un país extraño y vivir del recuerdo de la tierra dejada atrás.

Este doble lamento por Borinquen se sustenta en que el bolero fue escrito en Nueva York relatando la crisis que vivían muchos de los jíbaros en la isla o los que tuvieron que emigrar. Todo bajo sentimientos de nostalgia del “qué será de la tierra que dejamos atrás”, pero también de un constante temor sobre qué será de ellos y los desafíos que suponía estar en otro país. Por ende, Hernández construyó un bolero que narra no solo la experiencia del jíbaro que tenía que afrontar con sus lamentos el deterioro de su relación con la isla, sino que incluye la experiencia importantísima de la migración en la identidad puertorriqueña en la que el jibarito no es únicamente la figura del campesino tradicional y humilde, sino que se convierte en la figura del migrante del dolor y la nostalgia, que implicó el hecho del viaje de una gran parte de la población puertorriqueña a Estados Unidos.

En la otra ala está Cuba, cuyo proceso migratorio a Estados Unidos para el siglo XX está marcado por dos momentos importantes, y por la noción del exilio. En el texto *El proceso migratorio cubano hacia los Estados Unidos: Antecedentes, actualidad y perspectivas ante posibles escenarios* (2004), Miriam Martínez cuenta que las relaciones migratorias y de dominio del país norteamericano están marcadas por dos momentos. El primero es antes de la revolución en donde todos aquellos que estuviesen en contra del régimen de Batista tenían que huir del país motivados por la idea de que el viaje a Estados Unidos tendría regreso. Cuenta Martínez, que de esta primera ola hacia Estados Unidos emigraron unos 65.200 cubanos, que junto a los que ya residían allí llegaron a sumar una cifra de algo más de 100 mil cubanos, además de que en el año 1958 viajaron a Estados Unidos 72 mil cubanos con visa de no inmigrante. Estos datos que estudia Martínez muestran las estrechas conexiones entre ambos países que, al igual que Puerto Rico, están marcados por las dependencias económicas, políticas y sociales que el país cubano también tenía con los Estados Unidos, las cuales, en este caso en específico:

Permitieron que el movimiento migratorio entre ambos países fuera relativamente fácil de realizar, así como también era bien estrecho el nivel de relaciones que se mantenía en diferentes áreas y esferas, como lo fueron los negocios, las visitas de profesionales, las presentaciones de artistas o simplemente la actividad turística. La penetración norteamericana en los sectores económico y comercial, en el campo cultural, y en la vida política y social del país provocó un nivel de dependencia de Cuba hacia los EE.UU. mucho mayor que los del resto de los países de América Latina y el Caribe. (p.2)

La situación cambiaría drásticamente con la revolución castrista, que sería el segundo momento que identifica Martínez de la migración cubana a Estados Unidos. Para desestabilizar las políticas castristas Estados Unidos implementaría algunas estrategias, como facilitar aún más los procesos migratorios de la entrada de cubanos al país norteamericano. Martínez explica algunas de estas estrategias:

La política inmigratoria que se establece es darle la categoría de Refugiado Político a todo el que llegaba, de ahí que a estos programas se les llamó Programa de Refugiados Cubanos. En diciembre de 1960 se crea el Centro de Emergencia para Refugiados Cubanos en Miami. A todos los cubanos se les adjudicaba el status de Refugiado sin existir bases legales reales para otorgar esa condición a todos aquellos que emigraban. Su objetivo principal era dañar a toda costa la imagen de la Revolución que se construía. Estos programas recibieron durante años un financiamiento millonario proveniente principalmente de los fondos federales. Por ello puede afirmarse que los vínculos migratorios entre Cuba y Estados Unidos jugaron y aun juegan un papel esencial en la agudización de los conflictos entre ambos países y se convierten en un vehículo de agresión directa. (p.s 3-4)

A estos dos momentos que relata Martínez se les considera como el exilio cubano, en el que miles habitantes, ya sea en alguno de estos dos periodos¹³, tuvieron que abandonar su lugar de

¹³ El exilio cubano a los Estados Unidos tiene muchos más momentos y sucesos que lo caracterizan, pero para este trabajo sólo interesan los dos ya explicados.

origen y el sentimiento de haber perdido la tierra amada era inevitable. El dolor por esperar el regreso y nunca lograrlo es la experiencia común del exiliado cubano. Pero una pregunta surge a raíz de estas consideraciones: ¿Qué diferencia a una migración de un exilio? Mireya Fernández, en su texto *Diáspora: la complejidad de un término* (2008), en búsqueda de construir una noción más precisa de diáspora, define otros fenómenos migratorios como migración, exilio o transmigración, y en un ejercicio de constante delimitación y definición construye la noción de migración junto a la de exilio a la que me refiero en los dos momentos del viaje cubano a los Estados Unidos:

*La migración*¹⁴ es el cambio de lugar de residencia permanente por parte de una persona o grupo a un nuevo espacio, resultado de condiciones económicas intolerantes (Butler, 2001). Representa el deseo de librarse de algo, un movimiento relativamente voluntario pese a la carga de inconformidad y repulsa. *El exilio* comparte el abandono del espacio geográfico conocido por motivos que trascienden el orden económico y recaen principalmente en el político. Tanto el exilio como la migración pueden ser forzados o voluntarios, dependiendo de cuán adversas sean las condiciones en el lugar de origen. Una economía deprimida, la carencia de bienes y servicios, la inseguridad social, la falta de perspectivas de mejorar las condiciones de vida, impulsan el deseo de emigrar a otros espacios que se dibujan en la mente de los individuos con mejores perspectivas. Los regímenes de facto, los cambios en la ideología de la política dominante, la intolerancia a la disensión, las persecuciones, son algunas de las causas que llevan a las personas a huir de sus países. De esta breve caracterización es posible deducir que lo económico es el móvil principal que impulsa el desplazamiento de las migraciones, el sueño de alcanzar un futuro mejor; mientras que lo político engendra la resolución de los exiliados, la búsqueda de seguridad y libertad. (p.309)

Tanto migración como exilio se aproximan, pero lo que diferencia al exilio de la migración, es que el exilio está caracterizado por las persecuciones políticas y los cambios de ideología en el país de origen, los cuales usualmente son referidos para el caso cubano. En la definición de exilio también existen los motivos económicos, pero priman más los motivos políticos. Sin embargo, la experiencia cubana de migración a los Estados Unidos no es siempre constituida por el estado del exiliado. En el texto *Nación y ritmo: descargas desde el Caribe* (2000), Juan Otero Garabís argumenta que el discurso que privilegia la experiencia del exiliado sobre la de otros migrantes no es el que prima en Nueva York:

Esta alegada perspectiva privilegiada del exiliado frente al emigrante, se puede cuestionar cuando se considera que la cultura de los emigrantes caribeños en Nueva York muestra que ellos- al igual que los exiliados- sienten intensamente la “grieta” nostálgica de la pérdida y la necesidad de “alcanzar una identidad restaurada” (p.114)

Desde esta posición sustentada por Otero Garabís, la famosa cantante La Lupe, exiliada de Cuba a Nueva York en 1962, en el año 1968 le dedica un bolero justamente al emigrante cubano que al igual que ella tiene que vivir en la ciudad estadounidense. En “El emigrante” se narra desde una nostalgia desgarradora por medio de la voz de La Lupe la experiencia del emigrante cubano que tuvo que abandonar su tierra, y curiosamente la canción expresa que pese a ser

¹⁴ Ambas cursivas son mías

catalogada como “emigrante”, eso no le quitaba el derecho de seguir siendo cubana. La canción insinúa que al convertirse en emigrante en cierta medida se pierde la conexión con el país de origen, pese al dolor que esto pueda generar. Sin embargo, desde lo que parece ser su experiencia como migrante, la canción narra que al llegar a la “tierra extraña”, pese a que la cataloguen como una emigrante, en su interior ella sigue y seguirá defendiendo con orgullo su identidad como cubana con las pocas cosas que le atan a la tierra lejana, que son su voluntad, la imagen del estandarte, su hijo y sus creencias. Sin embargo, pese a todo eso la canción cierra con la confesión triste del emigrante que, pese a querer defender, en este caso, la identidad cubana, tiene un sentimiento de pérdida tan grande que únicamente desearía la muerte:

Aunque soy un emigrante jamás en mi vida yo podré olvidarte
Yo soy un pobre migrante y traigo a esta tierra extraña,
en mi pecho un estandarte con mi bandera cubana
Con mi patria y con mi hijito, y mi virgen la patrona
y mi rosario de cuentas
Yo me quisiera morir
Morir. (La Lupe, 1968, *El emigrante*, 1m23s)

Sin embargo, es necesario detenerse un momento en la imagen de la muerte, ya que es constante en el tema de Hernández y en el de La Lupe. La muerte en ambos casos aparece como la representación de la nostalgia o el dolor de dejar la tierra de origen atrás. En el caso de “Lamento Borincano” la muerte aparece representada en la miseria de Borinquen, los pueblos vacíos y el quejido constante de sus habitantes, juntados a los lamentos del jibarito, muestran un pueblo moribundo que tiene que darse una segunda muerte al abandonar el país de origen para empezar a construir su identidad en otro. En el caso de “El emigrante” la muerte torna un valor más aguerrido y nacionalista, el lamento de la Lupe se construye con unos elementos que la atan a Cuba, su corazón como un estandarte de la bandera que equivale a su patria, su hijo, la virgen y su rosario de cuentas son lo único que lleva consigo para defenderse en una tierra extraña. Por lo que, si bien la canción alude a que ella siente una pena por la que se quiere morir, esta muerte tiene el sentido de marcar toda una vida como cubana, incluso en el momento en el que ella muriera se llevaría todos los elementos que la distinguen como cubana. Es una muerte orgullosa que está permeada por la migración, ya que en ningún momento plantea el retorno a Cuba sino que se sienta en Nueva York y con sus estandartes plantea un combate a muerte con la ciudad norteamericana.

Ya en las dos alas mostré cómo tanto Puerto Rico como Cuba estuvieron fuertemente influenciadas por Estados Unidos, siendo sus alas en una historia de dependencia y control sobre ambas. Las experiencias de Rafael Hernández y La Lupe muestran cómo fue la dura

adaptación de puertorriqueños y cubanos a las tierras estadounidenses. Sin embargo, como también se hace presente en otros temas musicales compuestos en estos años por personas de la diáspora caribeña, Estados Unidos no fue únicamente tierra de dolor y castigo de los migrantes, también fue un espacio creativo y de lucha que se estaba dando en Nueva York. Sí, la historia de las canciones está permeada por dinámicas coloniales, pero a partir de ellas surgieron dinámicas creativas y nuevas comunidades que permitieron que Rafael Hernández, gracias a sus experiencias en Nueva York, pudiera escribir una de las canciones más emblemáticas del nacionalismo puertorriqueño. La Lupe, pese al exilio, logró construir y explotar su carrera en Nueva York construyendo un himno para el emigrante cubano, e incluso la creadora de la imagen de las alas a finales del siglo XIX, Lola Rodríguez de Tió, terminó su vida como poeta y activista política en la ciudad de Nueva York.

Cuarenta y siete años después de que Rafael Hernández compusiera “Lamento borincano” y ocho años de que La Lupe interpretara “El Emigrante” en la ciudad de Nueva York, Pete “El Conde” Rodríguez publica su álbum *Este negro si es sabroso*, que incluyó un tema compuesto por Tite Curet Alonso titulado como “Pueblo latino” (1976). En este tema, se repite varias veces un llamado por la unidad de cualquier “latino” de cualquier ciudad o barrio. El tema insiste en que hay que dejar a un lado las diferencias y unirse. Incluso, en su estructura coro/pregón¹⁵ la mayoría de estos pregones están centrados en que si se sigue con la separación solo se tendrá infelicidad, ante la cual, en la narrativa del tema, es preferible la muerte. Si para La Lupe la muerte significaba alejarse de Cuba y abandonar su tierra para estar en una constante lucha por su “cubanidad”, para “El Conde” es preferible la muerte que la separación y las peleas dentro del pueblo latino, tal como lo dijo luego de la presentación en vivo que tuvo la Fania en el Yankee Stadium, en donde Pete Rodríguez dijo: “Pueblo latino, nos unimos o nos lleva la miseria”. Ese choque entre unidad y miseria es el que el tema intenta poner a combatir, es la muerte o la unidad:

Porque en la unidad es que está la fuerza
monumental que nos puede salvar
de la infelicidad que nos puede salvar
de la infelicidad.

Pueblo latino
de cualquier ciudad o barrio
únete que ha llegado la hora
de estrecharnos las manos

¹⁵ De aquí en adelante por pregón o por soneo se va entender como una estructura dentro de los temas de Salsa. En esta estructura el cantante y el coro, compuesto por los demás músicos, empiezan a intercalarse, el coro canta y el cantante responde, esas respuestas son los pregones o soneos. Dependiendo en que tan buenos sean los cantantes o soneros, el soneo puede ser innovador, gracioso o repetitivo. Veamos un ejemplo de la estructura coro/pregón que aparece en el tema que se está estudiando:

A seguir así, prefiero la muerte (coro)

Si es delito querer a mi Borinquen, que me sentencien a muerte (pregón/soneo)

como protección, como protección.
¡Ay! Únanse, por favor,
querido público oyente (Pa' vivir así,
prefiero la muerte)

Si es delito querer a mi Borinquen
que me sentencien a muerte
Pa' vivir así, prefiero la muerte (coro)
Consejo del Conde para ti

Que no se borre de tu mente
Pa' vivir así, prefiero la muerte (coro)
¡Ay! Viviremos y lucharemos
sin miedo y hasta la muerte
(Pete El "Conde" Rodríguez, 1976,
Pueblo Latino, 0:48)

Entre los tres temas hay una tensión muy interesante: mientras que en los temas de Hernández y La Lupe se están añorando, defendiendo y sufriendo las identidades de ellos como migrantes, las experiencias de ambas islas se separan frente a su choque con Nueva York. Mientras Hernández llora al jibarito, La Lupe con su estandarte lucha por el cubano. Ambas canciones por separado defienden al puertorriqueño y al cubano, y pese a que se encuentran puentes entre ambos, es tajante la diferencia nacional que las mismas canciones quieren expresar. "Pueblo latino", por el contrario, se enfoca en juntar las experiencias de estos mismos migrantes: no es que se borren las diferencias, sino que conociéndolas se unan los "latinos" de cualquier ciudad o barrio. Si se precisa aún más, se trata de la unidad de los latinos en Estados Unidos, ya que la canción se canta desde Nueva York y el mensaje por la unidad demuestra que para los años 70 ya había un intento por consolidar una Pan-latinidad frente a una Intra-latinidad, que era lo que se buscaba con los temas de los años anteriores.

En el texto *Inventing the Race: Latinos and Ethnoracial Pentagon* (2003), Silvio Torres-Saillant busca darle una posible salida al dilema en que se encontraba el pueblo latino de Nueva York para organizarse como categoría política, social y cultural en los Estados Unidos para el año 2003. Una de las principales piedras en el zapato del proyecto de los latinos es la Intra-latinidad, en la que por la natural diferencia entre las distintas nacionalidades no se logra llegar a un acuerdo, pues priman las diferencias entre panameños, puertorriqueños, dominicanos o cubanos. Cada pueblo quiere que sus experiencias sobresalgan por encima de las demás ejerciendo racismo¹⁶ dentro de los mismos latinos y a la imposibilidad de un proyecto político serio a raíz de ello. Dice Torres sobre el problema de la Intra-latinidad:

¹⁶ Para darle más peso al argumento de la relación que existía entre racismo y nacionalismo de los latinos en Nueva York, es necesario volver al texto de Torres. Para el autor existieron tensiones entre latinos de diferentes nacionalidades, que llevaron a que entre ellos se implementaran estrategias racistas y xenófobas muy parecidas a las que sufrían los latinos por parte de los norteamericanos blancos. Torres señala con preocupación que, por resaltar la experiencia de alguna nacionalidad en específico del Caribe y Suramérica, se demeritaban otras con insultos e inequidades que recuerdan a los más reaccionarios discursos nacionalistas. Torres ejemplifica esta preocupante situación para el año 2002 con el museo que se quiso hacer sobre el barrio latino en Nueva York: "Witness the stifling inability of Cornell University Chicano and Puerto Rican faculty and students to agree on a

The Latino reticence to embrace a distinct ethnoracial identity by contradistinction to whites diminishes the group's power of negotiation with the dominant core and fails to combat the community's white supremacist legacies. Latinos often boast their comfort with hybridity, proclaiming their potential to liberate the United States from the conceptual throes of racial binarism. At the same time, the 2000 US Census shows Latinos hesitant to distinguish themselves racially from whites. I fear that hesitation might presage the triumph of a sort of ethnoracial suicide effectuated by the amalgamation ideology. (p. 128)

Esto quiere decir que sin la “unidad” de la que hablaba el “Conde” solo esperan varias muertes, la muerte de no poder luchar como una unidad frente a las lógicas del supremacismo blanco e incluso de que sujetos de diferentes nacionalidades latinas utilicen estas lógicas para otrificar y separar, por ejemplo, a un dominicano de un colombiano. La muerte de la posibilidad pensar que solo con la hibridez se puede vencer el binarismo racial de los Estados Unidos, cuando los mismos “sujetos híbridos” no pueden distanciarse o diferenciarse de los blancos y esto llevaría a que los latinos en Estados Unidos sean condenados a su peor miedo: ser homogeneizados como un grupo liso, sin diferencias. Frente a este problema del que Torres daba cuenta en el 2003, el autor proponía que una noción de Pan-latinidad sería la cura ante la confusión y el radicalismo de la Intra-latinidad. Esta idea busca que exista una unidad de los “latinos” pero no como una amalgama sino como una propuesta en la que dentro de la diferencia exista el apretón de manos, una búsqueda política y social por los latinos en Estados Unidos con, por así decirlo, un piso sólido en el que no prime ni se sobreponga ninguna experiencia sobre la otra. Sin embargo, Torres era consciente de las dificultades de buscar una Pan-latinidad, pero encuentra en ella la clave para entender políticamente lo “latino” a principios del siglo XXI en Estados Unidos.

Estos debates sobre la “latinidad” ya estaban incipientes en la música de los 60 y 70, quizás no con las búsquedas políticas que Torres intenta defender, pero sí con un ánimo de que esos futuros problemas no tuvieran tanto impacto. Lo que hace Pete el “Conde” Rodríguez al proponer que la unidad prime para evitar la miseria es revelador si se relaciona con los debates sobre lo latino en Estados Unidos. El llamado por lo Pan-latino ya existía desde aquella época e incluso la canción trabajada es un ataque directo a la Intra-latinidad, construyendo la noción de lo latino no únicamente como un llamado a la unidad de los distintos países de centro, Suramérica y del Caribe hispanico que viven en Nueva York, sino también como una búsqueda

shared vision for the Latino Studies Program for over a decade. At this writing, the Puerto Rican community in New York City's Spanish Harlem is tenaciously advocating the preservation of a Boricua focus for Museo del Barrio in the face of forces apparently wishing to Latin-Americanize it. The ‘battle of the virgins’ that Juan González describes would suggest that even in the latino studies - spiritual realm we face the possibility of clashes among subsections of the US Hispanic population (González, 2000: xvi-xvii). On 7 June 2002, the Latino Network brought me to Lawrence, Massachusetts, to join an effort aimed at addressing the political disunity that keeps the various Latino subgroups there from bringing a Latino to local office despite their having the numbers to do so”. (p.126)

por una ciudadanía cultural que los empiece a diferenciar y validar desde sus diferentes producciones culturales en tierras norteamericanas. El concepto de ciudadanía cultural es propuesto por Arlene Dávila en su texto *Latinos, Inc: the marketing of people* (2001), en donde argumenta que si bien son importantes las luchas políticas en las que Torres sitúa su defensa de lo latino, en las esferas del mercado y el comercio también está la clave para validar una identidad como la latina para un posible proyecto político.

En “Pueblo latino” no hay únicamente una defensa por la Pan-latinidad sino que se busca mediante la música y su comercialización validar lo “latino” en el mercado, cosa que es muy importante. Es necesario recordar que, si bien tanto cubanos como puertorriqueños tenían el acceso a la ciudadanía, no se les daba un trato equitativo, y la discriminación constante es común en ambas experiencias. Es por ello que la ciudadanía cultural, pese a los estereotipos que puede llegar a construir, les empieza a dar ese reconocimiento entre la gente del común que un decreto simplemente no les garantiza. Dice Dávila:

Even as legal citizens, members of these groups have not reaped the benefits supposedly afforded by "citizenship," while their cultural, racial, and linguistic difference renders them forever suspects and potential threats, bringing up the abiding concern of this book's opening epigraph: "whether the United States will ever truly be one nation." It is in this tenor that writers have advanced the concept of "cultural citizenship" to emphasize the intricate connections between cultural visibility, as the assertion of cultural difference from normative ideals, and political enfranchisement. According to Rosaldo and Flores (1997), for instance, cultural assertions are a medium through which Latinos and other subordinated groups in the United States may attain cultural citizenship and thus "claim space in society and eventually claim rights," which may serve as a means of expanding claims for political entitlements in the future. (p.11)

A partir de la definición de Dávila, la canción de Pete el “Conde” Rodríguez con su llamado directo al pueblo latino en medio de un producto de alto impacto comercial y publicitario, como lo es un concierto en uno de los estadios más importantes de la ciudad de Nueva York, planteaba una defensa de la Pan-latinidad y validaba las identidades de los latinos en la ciudad. Con la letra en español y ritmos familiares para sus oyentes latinos, se buscaba comercializar una faceta de los latinos como una comunidad unida y fuerte que ya podía reclamar los espacios tradicionales que les pertenecían a los norteamericanos, y sentir orgullo de pertenecer a tal comunidad que “vivirá y luchará sin miedo hasta la muerte”.

Otro tema que también busca señalar esta Pan-latinidad y seguir buscando una ciudadanía cultural es el tema de Willie Colón y Héctor Lavoe “Ah-Ah/ O-No” (1972). En esta canción se configuran los coqueteos de dos amantes: la voz de Lavoe intenta coquetearle a una mujer, y mediante cumplidos se va acercando a ella, pero las continuas negativas de ella, interpretada

por la voz del coro, se van alternando entre Ah-Ah y O-No. El tema curiosamente cambia su énfasis del cortejo a una propuesta final de un interesante “crucero” por diferentes países de Sudamérica y el Caribe que los incluye dentro de la Pan-latinidad. El tema incluye varios países que no son de habla hispana, cosa que enriquece la búsqueda por una ciudadanía cultural, ya que al abrir el espectro de países e incluirlos dentro de lo “latino” permite que sus aportes sean visibles, o al menos eso sugiere la canción:

Y yo te llevo a *Panamá*¹⁷, y te digo así
Te voy a llevar *Brasil*, después nos vamos a *Colombia*
Bailaremos la cumbia, de *Puerto Rico* llevo bomba
¡Ay! Mamacita buena, es que tú eres mi anhelo
Tú serás mi tesoro, es que yo a ti te adoro
Yo te llevo a *Martinica*, allí te compro una casita
Y te llevo a vacilar a las fiestas de San Juan
Después te llevo pa' Ponce, a la casa de Doña Monse
Y nos vamos a Bélgica, allá yo paro en las seis
Veo a dos panas míos, y nos vamos al bembé.
(Willie Colón, Héctor Lavoe, 1972, *Ah-Ah/O-No*, 2m34s)

Si bien las canciones de Pete el “Conde” y Lavoe buscan reafirmar la ciudadanía cultural en los Estados Unidos del pueblo latino, puede notarse que la Pan-latinidad a la que ellos aluden no se refiere necesariamente a todos los latinos de Sur y Centroamérica, ya que países como Chile o Bolivia no entrarían en esta Pan-latinidad a la que aluden aquí: el viaje que hace Lavoe por Sudamérica solo pasa por países considerados como caribeños, desde Colombia hasta Martinica, entonces, sería más preciso decir que la ciudadanía cultural que buscan en estos temas es más una Pan-latinidad caribeña. Frente a esta idea de la Pan-latinidad caribeña es necesario hacer una acotación importantísima. La Salsa es una *forma de tocar música* que tiene inspiración en las músicas populares del Caribe y de Sudamérica. Pero estos géneros musicales tienen una influencia innegable de las poblaciones, ritmos y culturas afrodescendientes. Las influencias afrolatinas en la Salsa son vitales, por lo que esta Pan-latinidad caribeña y su carácter determinante en la Salsa no pueden ser pensadas sin la raíz afrolatina de sus ritmos. Todo esto lleva una búsqueda por reafirmar una identidad y un espacio que está marcado por los sujetos de países caribeños que tuvieron que, por obligación o por deseo, emigrar a Nueva York y confrontar a la ciudad, ya no entendiéndose únicamente como puertorriqueños o panameños, sino como latinos.

¹⁷ Las cursivas son mías.

Pa' bravo yo: el enclave y la diáspora

En el año 1964 el cantante cubano Justo Betancourt, con sueños de comenzar su carrera fuera de Cuba, decidió emigrar, razón por la cual, después de mucho buscar, logró hacerse con un puesto en una bodega de un buque con destino a Grecia. Luego de durar nueve meses en aquel lugar, Betancourt logró conseguir un vuelo a la ciudad de Nueva York en donde entró de lleno a ese enclave caribeño y musical de los años 60. Para aquella época la Nueva York caribeña estaba atravesando por cambios significativos que transformaban su forma de entenderse como comunidad: una gran cantidad de personas puertorriqueñas asentadas en la ciudad, el aumento de la inmigración caribeña, el bloqueo económico a Cuba por la revolución, la desaparición de los grandes salones de baile, la guerra de Vietnam, el impulso del rock, los hippies y el surgimiento de los movimientos sociales como los Young Lords y los Black Panthers fueron influenciando musical y socialmente a la comunidad latina de la ciudad. De esta manera, dicha comunidad pasa a reafirmarse en la mezcla de nacionalidades y tradiciones, que encuentra en la Salsa una forma de sentirse representada, como afirma Otero Garabís en su libro *Nación y ritmo: descargas desde el Caribe* (2000):

La salsa sirvió de vehículo de afirmación de la identidad puertorriqueña, caribeña y latinoamericana con la que se resistía a la asimilación, y a la vez, era también diferente de la defendida por los movimientos nacionalistas de cada país de la región, ya que incorporaba el contacto con otras culturas, producto de las experiencias niuyorquinas. (p.113)

Por ende, Nueva York se convertía en el lugar en el que las identidades caribeñas se ponían en jaque, ya que, aunque servía como ejemplo de hibridez —por el continuo contacto que existe musicalmente en la Salsa—, era un desafío no ser homogeneizadas por la cultura dominante estadounidense y por las culturas nacionalistas caribeñas/latinoamericanas. La isla de Nueva York se iba convirtiendo en un espacio de tensiones y de luchas, pero no únicamente como un espacio ajeno a las Antillas, sino como otra isla del Caribe. Esta visión de Nueva York como otra isla del Caribe pertenece al libro de Yolanda Martínez San Miguel *Caribe Two Ways: Cultura de la migración del Caribe insular hispánico* (2003) en donde encuentra que la ciudad norteamericana es un espacio de zonas de contacto. La noción de zona de contacto es pensada por la teórica canadiense Mary Louise Pratt, pero San Miguel redefine el concepto y le da un cambio de rumbo interesante, ya que no se reduce únicamente a inscribir las relaciones en contextos coloniales a la oposición tajante entre el opresor colonial extranjero y la cultura local dominada por la hegemonía pensadas originalmente en el concepto por Pratt, sino que amplía esta zona a relaciones que están atravesadas por la negociación y la diferenciación dentro de

las comunidades, en este caso, las caribeñas en Nueva York. Es por esto que yo creo que Martínez propone unas zonas de contacto caribeñas¹⁸.

A estas zonas de contacto las llamé caribeñas por el énfasis que le da la autora a la contaminación y la negociación entre los contactos interculturales del Caribe insular hispánico: Puerto Rico, Cuba y República Dominicana. La Salsa es un gran ejemplo de una zona de contacto caribeña. La ciudad de Nueva York se convirtió en el espacio donde surgía la Salsa, pero no como un ritmo autóctono y nacional, sino como resultado de las interacciones entre diferentes nacionalidades, una zona de contacto caribeña en donde intentaban mantener su diferencia con la música norteamericana y con la música tradicional de sus países, mientras se reafirmaban como una comunidad que tocaba desde su misma hibridez. Es por lo anterior que en el disco *Lo último en la avenida* (1971) del famoso cantante Ismael Rivera, junto con el percusionista afroboricua Kako Bastar interpretan el tema “Entierro a la moda” en donde se consolida un espacio musical y fúnebre de la muerte del mismo cantante, y a raíz de su muerte se juntan orquestas de distintas nacionalidades en su velorio:

Que no falte Tito Puente,
Roberto y su Apollo Sound,
Willie Colón con su banda,
Pacheco con su tumbao
también Cortijo y su combo,
Tommy Olivencia y su orquesta,
Kako con su trabuco y Maelo que les canta.
(Ismael Rivera, Kako y su orquesta, 1971, *Entierro a la moda*, 0m31s)

Tanto el tema como el velorio se convierten en una zona de contacto caribeña, en donde se reúnen los músicos puertorriqueños Tito Puente, Roberto Roena, Tommy Olivencia, Kako e Ismael Rivera junto con el grupo de música popular puertorriqueña de Rafael Cortijo —famoso por internacionalizar la bomba—, el músico nuyorican Willie Colón y el fundador de la Fania, el dominicano Johnny Pacheco. Alrededor del muerto conviven todos juntos tocando géneros cubanos como sones, mambos y guarachas desde la ciudad de Nueva York. El tema intenta reafirmar a todos estos músicos como exponentes de la música caribeña que, aunque suenen bien separados, cuando se reúnen pueden lograr que hasta el mismo cantante muerto “se pare y se ponga a bailar”. En ese sentido, este “entierro a la moda” busca que los grupos que están a la moda vengan a tocar Salsa, ya que no buscan que solo participen cubanos, puertorriqueños

¹⁸ Revisar la nota al pie 7 de la primera parte que aclara el tema de las zonas de contacto

o dominicanos, sino que es un llamado a la hibridez musical misma, a reafirmarse bailando y cantando en español en un velorio sin “crucecitas, coronas y flores”.

Si bien Nueva York es el espacio para que surjan zonas de contacto caribeñas como la Salsa, también el barrio latino de la ciudad se convierte en un *enclave caribeño* que permite que ese tipo de relaciones se construyan. De acuerdo con Martínez San Miguel, Nueva York como *enclave caribeño* permite entender a la isla como “otra isla” de la Antillas, caracterizada específicamente por encuentros más allá de las fronteras caribeñas y que abre las posibilidades a no entender las producciones culturales que nacen de este enclave como pertenecientes a un solo país, a una sola tradición cultural. Es por ello que Martínez propone la imagen de una “Nueva York como ciudad de cruces de una serie de enclaves caribeños” en la narrativa de los escritores y poetas latinos de la ciudad. Sin embargo, Nueva York como *enclave caribeño* puede encontrarse no únicamente en la narrativa, ya que al ser una ciudad que en el contacto entre culturas la relación entre espacio y cultura se diluye, las diferentes zonas de contacto caribeñas tienen distintas formas de conectarse dentro del barrio latino en Nueva York, que para San Miguel pertenecen al imaginario del espacio insular hispánico.

Una forma de ver el *enclave caribeño* en el barrio latino aparece en la canción del Gran Combo de Puerto Rico, “Un verano en Nueva York” pues evidencia las relaciones entre distintas culturas en la geografía niuyorkina. La canción se sitúa en lugares conocidos de la ciudad, pero la imagen del “Central Park” sigue el imaginario de Nueva York como espacio de entrecruces. En el famoso parque central de Nueva York, la voz de Andy Montañez celebra el contacto entre la tradición borinqueña con la norteamericana, ya que se sitúa en la independencia de los Estados Unidos, pero mientras se celebran esas fiestas, los latinos de la ciudad disfrutaban el “desfile borinqueño” y esperan las fiestas de San Juan. En este tema del Gran Combo se encuentran los cruces que da la ciudad, la mezcla de las culturas permite el goce de ambas fiestas, norteamericanas o borinqueñas, como sugiere el cantante puertorriqueño Andy Montañez al dedicarle un pregón al cubano Justí Barreto: “no me eches la culpa a mí, échale la culpa a Justí Barreto que es el que tiene esto encendido. Este es el señor que sabe”. Según el pregón, la canción festeja que cualquiera pueda gozar de los cruces del enclave caribeño y es Nueva York la que permite que se puedan celebrar estos espacios de goce. Además de evidenciar la ciudad como un lugar de goce, la canción toca un punto vital para entender a la diáspora latina. Antes del fenómeno salsero las experiencias de los latinos en la ciudad estaban marcadas por sus lugares de origen, “Lamento borincano” narraba la experiencia de los puertorriqueños y “El emigrante” la de los cubanos. El tema del Gran Combo pretende lo

contrario, sitúa la ciudad como un espacio para que tanto puertorriqueños y cubanos (citados en la figura del percusionista cubano y compositor de la canción, Justí Barreto), como norteamericanos, puedan compartir el espacio. Este cambio en la perspectiva de cómo se pensaban las experiencias de los latinos en Nueva York evidencian que ya los músicos eran conscientes de la existencia del *enclave caribeño* y de la diáspora, y por tanto un tema como “Un verano en Nueva York” sienta un espacio para que se pueda celebrar la diferencia en la ciudad norteamericana.

Aunque este *enclave caribeño* permite festejar la diferencia, también es un espacio de tensiones con la misma ciudad que no pueden pasar desapercibidas. Rubén Blades y Willie Colón, en el álbum *Metiendo mano* (1977), de forma paródica y jocosa juegan con la diáspora en el tema “La maleta”, en donde la voz de Blades y Colón personifican a dos latinos que, cansados de la inseguridad de Nueva York, deciden regresar a sus países:

Oiga, mire, agarre a ese ladrón. Oiga, que... (Rubén Blades)
¿Pero qué pasó? (Willie Colón)
Sucedió otra vez, hombre, esta es la quinta vez en el día que me roban, pues. (Rubén Blades)
¿Por qué no te metes el dinero en las medias como yo, pues? (Willie Colón)
Buena idea pues... ¡Ay! Pero si me han llevao' las medias también. (Rubén Blades)
Ay, mi madre... (Willie Colón)
Me voy de aquí, chico... (Rubén Blades)
Me voy contigo (Willie Colón)
Vámonos... (Rubén Blades, Willie Colón, 1977, *La maleta*, 0:1s)

El tema recurre a la voz de un migrante que, al enfrentarse a la ciudad, se da cuenta de que su búsqueda por una vida mejor representada en el “dinero” no es lo que esperaba, ya que este espacio está lleno de “locos” que, como dice el inicio del tema, alude a la hostilidad con la que se enfrenta la voz que canta, o el migrante. Al sujeto al que le habla la canción es al que se refiere Pagano en la introducción de *Imperio de la Salsa*, donde argumenta que dentro de la diáspora vivían una situación agobiante en la que la discriminación social y racial, la violencia y la inseguridad dificultaban el proceso de adaptación pese a que hubiesen zonas de contacto. Por esto, al estar en un espacio, como argumenta Otero Garabís, doblemente marginado —la desestabilización de las narrativas nacionales y la búsqueda de su propio espacio dentro de la cultura norteamericana— el tema de Blades alude a ese dilema con su coro “hazme la maleta, mamá, yo me voy de Nueva York, yo me regreso a mi tierra, que allá la cosa es mejor” y cuestiona de una forma jocosa a la ciudad como “espacio de cruces” criticando el anonimato al que se enfrentan los migrantes pese a los encuentros que celebra El Gran Combo. Sin embargo, lo curioso de este tema es que, en medio del canto en busca de irse de la ciudad, la voz de Blades es cortada porque llega la inmigración al escuchar las críticas:

Ah, ah, llegó la inmigración...
Willie, me llevan, Willie. (Rubén Blades)
I will like to have a word with you, sir?
¿Qué le pasó a ese? (Willie Colón)
Se lo llevaron por no tener la tarjeta verde, pues. (Rubén Blades)
¿Y por qué no la lleva en las medias como yo, pues? (Willie Colón)
Cómo... pero qué medias más grandes usted tiene. (Rubén Blades, Willie Colón, 1977, *La maleta*, 4m16s)

De hecho, la canción es cortada porque en medio de la estructura coro/pregón la inmigración se lleva a Blades, y el personaje que interpretaba Colón menciona la verdadera razón por la que se lo llevaron: no tenía la “tarjeta verde” o “green card”. La voz de Blades se aleja pues está siendo deportado por “no pertenecer” a la nación estadounidense. Esta canción, más allá del tono jocoso, ilustra al ritmo de la Salsa que en la diáspora latina pese a la multiculturalidad no siempre habrá la adaptación o felicidad que se espera. Al igual que la poeta cubana Lourdes Casal que estudia San Miguel, quien habla en un tono más nostálgico acerca de la relación de la ciudad —Nueva York— con el espacio perdido —Cuba— que ya es irrecuperable por la experiencia del exilio, Blades y Colón llevan este tópico a una parodia de la añoranza por un lugar familiar, una lengua y unos “panas” que priman frente al encuentro celebratorio de la ciudad.

Es a esta Nueva York como enclave caribeño con sus tensiones y uniones a la que llega Justo Betancourt, en donde participó en grupos de plena tradición musical afrocubana como el grupo de Noro Morales, seguido por la exitosa Sonora Matancera donde cantaron figuras famosas de la tradición caribeña como Daniel Santos y Celia Cruz. Sin embargo, con el pasar del tiempo y los choques culturales del enclave caribeño empezaron a crear distintas zonas de contacto en la música con el impulso musical de la Fania, que si bien había nacido en el año 1964, es en 1968 cuando empieza a contratar distintos estilos de la música caribeña bajo su sello, entre las que estaba la voz de Justo Betancourt junto con músicos que ya estaban en la escena musical niuyorkina como Ray Barreto y Eddie Palmieri, que tenían influencia del jazz, Johnny Pacheco y su cantante Pete el “Conde” Rodríguez, que intentaban mantener la presencia cubana en sus cantos y arreglos, y músicos nuevos que desafiaban a la tradición como lo fueron en sus inicios Willie Colón junto con Héctor Lavoe.

Según lo anterior, surge una cuestión importante dentro de estas consideraciones respecto a si el enclave caribeño dentro de Nueva York se mantiene siempre igual. ¿Es acaso el enclave de 1950 que disfrutaba de la música de Machito el mismo al de los años 60? Es claro que el enclave y la forma de entender a sus integrantes es muy diferente. Estamos ante un fenómeno migratorio complejo, ya que no son los migrantes de primera generación los que empezaron a disfrutar de

esta nueva *forma de hacer música*, sino sus hijos. Los inmigrantes puertorriqueños y de los demás países latinoamericanos fueron consolidando lentamente un barrio latino, una identidad que intentaba mantenerse viva frente a la cultura norteamericana, pero fueron sus hijos, los migrantes de segunda generación, quienes empezaron a conformar una diáspora en el barrio latino, pero para Otero Garabís este barrio tiene una forma específica de moldear las identidades de estos migrantes de segunda generación:

Es posible entender la cultura de los hijos de los inmigrantes en el barrio niuyorkino como una mezcla de la nostalgia de la tradición de sus padres y de la cultura dominante divulgada por la escuela, la radio, la televisión y demás medios de comunicación masiva. La cultura que heredaban, recibían, consumían y asimilaban era una cultura híbrida, para usar el término acuñado por García Canclini (culturas híbridas). *La cultura del barrio es la expresión de la combinación de las culturas caribeñas y latinoamericanas en su búsqueda de factores comunes para resistir a la asimilación y afirmar su identidad cultural frente a la estadounidense*¹⁹. (p.121)

Otero Garabís señala que la segunda generación de migrantes está marcada por una cultura tanto caribeña como norteamericana en una búsqueda para enfrentar la asimilación total de la cultura norteamericana. El autor, sin marcarlo explícitamente, está dando dos elementos vitales que construyen una diáspora y hacen que esta comunidad sea una diáspora. Para Fernández, una diáspora se consolida gracias a una identidad comunitaria y generacional junto a una identidad híbrida. Ambas están presentes en el párrafo de Otero, en donde se observa que gracias a los primeros inmigrantes se fue consolidando un espacio de resistencia y de choque con la cultura del país de llegada. Por ende, los problemas que tendría la siguiente generación serían con su identidad al no verse interpelados ni por la música ni por las tradiciones de sus padres, pero tampoco por las tradiciones meramente norteamericanas, por ende, estos sujetos se sienten interpelados por una cultura híbrida que iría moldeando sus identidades dentro de este choque cultural, y la Salsa sería la expresión de estas zonas de contacto dentro de una diáspora latina que se caracterizaba por esa lucha por no desaparecer:

La salsa es un ejemplo singular de cómo los inmigrantes latinoamericanos enfrentaron durante las décadas de 1960 y 1970 a la asimilación cultural, cultivando su tradición musical, al mismo tiempo que incorporaba la experiencia del contacto e interacción con la diversidad cultural. Esta música refleja tanto la combinación de elementos musicales y culturales de las comunidades del Caribe y América Latina, como de otras comunidades norteamericanas, en especial la afroamericana así como de la cultura dominante transmitida por la cultura. (Otero Garabís, p.122)

Esta identidad comunitaria entre los primeros migrantes y la de sus hijos es lo que Fernández argumenta que va consolidando una *conciencia diaspórica* que a ambas identidades, pese a sus cercanías y diferencias con su lugar de llegada, los va alejando de su lugar de origen y consolidando el *enclave caribeño* en Nueva York como un espacio para ir estableciendo esta

¹⁹ Las cursivas son más.

identidad de la que la Salsa es ejemplo. La Salsa, como la poesía, se van convirtiendo en vehículos para afirmar la identidad de los diferentes latinos de la diáspora. La *conciencia diaspórica* reside también en los productos culturales que nacen de los diferentes artistas, músicos y políticos del enclave que con sus productos van reafirmando “formas de ser” de aquella comunidad en los barrios de Nueva York. Para ejemplificar mejor la relación entre la *conciencia diaspórica* y los productos culturales, voy a relacionar el análisis de San Miguel de un poema de Lourdes Casal con mis análisis de dos temas de Salsa. Para San Miguel, la poética de Lourdes Casal está centrada en el tópico del espacio perdido, pero un espacio que es trastocado con el nuevo. En el poema de Casal “Mi barrio- Versión No.2”, para San Miguel, la poeta es consciente de que en su barrio algo está cambiando, es consciente de que los lugares que ella conocía se van caribeñizando: las tintorerías se volvieron agencias de viajes por la gran cantidad de migrantes que llegaban al barrio, la carnicería se convirtió en un puesto de comida caribeña, y la sinagoga pasó a ser un templo de los testigos de Jehová que va más acorde a las creencias de los latinos en el barrio. Desde su *conciencia diaspórica* Lourdes Casal, en un tono apocalíptico, cae en cuenta del cambio absoluto, que lo de antes se va consumando, y la diáspora va cambiando el espacio como el mismo espacio los va moldeando. Quiero transportar este relato que trae a colación San Miguel para relacionarlo con las letras de Salsa.

Para el año 1972, Justo Betancourt, siendo parte de esta *conciencia diaspórica* que narraban escritores y poetas, contribuyó con un tema icónico que hablaría del sujeto como un ser capaz de afrontar su entorno desde muchas perspectivas, y que pese a la dificultad del viaje, de la adaptación y de las luchas por la identidad, seguía perseverando y construyendo así la imagen del bravo. “Pa’ bravo yo” (1972), nombre del tema compuesto y cedido por el cantante puertorriqueño Ismael Miranda a Justo Betancourt, y que posteriormente le daría nombre al álbum del segundo, se convertiría en el tema insignia del cubano dentro del ambiente salsero. Con solo el inicio de la canción se nota el optimismo con el que “un mulato oscuro con buena salud” podía hacer gozar a cualquiera en la diáspora:

¡Pa’bravo yo!
 Yo que soy mulato oscuro
 Tengo la mente en mi sitio
 Y estoy bueno de salud
 ¡Pa’ bravo yo!
 Yo que tengo sentimiento

Tengo sangre de africano
 Y canto con gran virtud
 ¡Pa’ bravo yo!
 Yo que sé lo que es la tumba
 El cencerro y el bongó. (Justo Betancourt,
 1972, *Pa’ bravo yo*, 0:10s)

La imagen del bravo es la del cantante que posee sentimiento y en el tema se entiende como la capacidad de localizar los momentos de la canción y poder expresarlos de manera perfecta. La alusión a lo africano está plenamente atada a la relación del cantante con Cuba, porque no se

está refiriendo plenamente a África, ya que los instrumentos mencionados posteriormente — “tumba, cencerro y bongó”— son instrumentos pertenecientes originalmente a la tradición musical afrocubana, cosa que él domina. Su conocimiento de la tradición afrocubana, junto con el sentimiento, le permiten cantar cualquier tipo de género, es por ello que posteriormente el tema menciona que él domina cualquier estilo de canto: “te canto una cumbia, un bolero, una rumba, una guaracha” y en este caso canta desde Nueva York a ritmo de Salsa. La imagen del bravo alude al cantante polivalente que es capaz de conocer de su tradición y asimismo logra adaptarse por su virtud al cantar, este mensaje de la adaptación, pese a los cambios, muestra cómo la misma identidad de Betancourt es puesta a prueba como la de un migrante que tuvo que superar muchas pruebas pero logró integrarse al enclave y cantarles a los miembros de la diáspora para que intenten ser “bravos” pese a las dificultades de estar luchando por su identidad sin que esto implique ser inflexibles al cambio.

Al igual que Justo Betancourt, otro músico salsero entendió las dinámicas raciales que sucedían en el barrio latino en Nueva York, por lo que decidió en el año 1976 sacar en su álbum *La raza latina a salsa suite* un tema titulado “La raza latina”. En este tema la voz del cantante configura lo que para ellos son los países que construyen la diáspora y el *enclave caribeño*, tanto de las Antillas como de las Américas, y es la Salsa la expresión principal de la diáspora caribeña en Nueva York. *La conciencia diaspórica* y racial que está explícita en el tema es la de la “raza latina” que se siente identificada y representada por la Salsa hecha en Nueva York. El tema de Harlow muestra que la Salsa, como zona de contacto caribeña, termina siendo reconocida, según el tema, por su misma hibridez, ya que su coro “La Salsa representando la raza latina”, se aleja de los discursos nacionales, porque afirman que la Salsa no es una búsqueda política, ya que con ella no se tiene que estar “comprometido”, sino que es una muestra de la hibridez de las naciones que la integran y de la herencia afrocubana en sus tambores. Estos elementos consolidan la identidad de una “raza” que tocaba en el barrio, como lo expresa el inicio de la canción:

Representando a las Antillas: a Puerto Rico, a Cuba, a Aruba y Santo Domingo.
Representando a las Américas: a Venezuela, a Colombia y Panamá.
Representando a el África con sus tambores: viva la conga, viva el timbal.
Representando la raza latina que en todas las equinas se escucha este cantar
¡La Salsa representando la raza latina! (Larry Harlow, 1976, *La raza latina* 0:31)

Gracias a estos fragmentos, poemas y canciones las identidades dentro de la diáspora se van consolidando, pero no desde unos puntos fijos, sino desde la misma hibridez. Estas identidades, al igual que la Salsa, son un producto de esta *conciencia diaspórica* ya que al igual que los

sujetos migrantes de la segunda generación que debaten su lugar en la ciudad entre la tradición del país de origen y la cultura del país de llegada, en la Salsa brava la unión de géneros y estilos distintos la van consolidando porque en ella existen una comunión de ritmos: los afrocubanos —el son y sus variaciones, el guaguancó, el mambo y el cha cha chá—, los borinqueños —la bomba y la plena—, los afroamericanos —el jazz y el soul— y las hibridaciones nacidas en Nueva York —latin jazz, las descargas y el bugalú— que representan esos choques en el barrio latino donde tanto la identidad caribeña como la misma diáspora se construyen desde muchos lados. La Salsa como la experiencia de la diáspora caribeña es la conjugación de los rasgos de diferentes grupos africanos, europeos, indígenas, y los descendientes de esos grupos atravesados culturalmente por las huellas de cada uno y del conjunto.

Salsa, sabor y control

La Fania, como disquera, aprovechó de muchas maneras la música producida por la diáspora latina en la ciudad de Nueva York, no solo con la contratación de referentes de la música caribeña en la ciudad, sino también con la compra de disqueras pequeñas que estaban a punto de quebrar como: Alegre, Tico, Cotique e Inca, que contenían en sí un catálogo de orquestas y temas que supieron repartir muy bien. Con conciertos emblemáticos como la Fania en el Cheetah o en el Yankee Stadium, fueron comercializando la palabra “Salsa”. Lo que en el barrio era una zona de contacto de la hibridez de la diáspora, para Masucci, dueño de la disquera, fue la oportunidad de comercializar lo “latino”. Tanto, que en una entrevista hecha por Rafael Lam al italiano recogida en el libro de Pagano dice lo siguiente:

Háblenos del término salsa...

En la década de los ochenta le dije a la periodista y fotógrafa cubana Mayra A. Martínez que, debido al bloqueo, utilicé un calificativo que identificaba a Cuba. De esa manera generalizamos, al igual que en otros tiempos se le llamó música tropical o el *latin music*. En Europa no estaban claros en los géneros musicales cubanos y de ese modo entrábamos en el mercado europeo. Pensamos que necesitábamos una palabra mágica y la encontramos, como *jazz*, *rock an roll*, *country music*... (p. 41)

La búsqueda de la diáspora por no ser homogeneizada por la cultura norteamericana para Masucci no era lo primordial, lo que muestra esta cita de forma irónica es que buscaba encontrar una categoría abarcadora que funcionara no solo en el mercado americano y suramericano sino en todo el mundo. La Salsa en ese sentido era el apelativo de la mezcla musical y cultural de distintas partes de Sudamérica, y principalmente del Caribe hispano. Es tal el poder que tuvo este movimiento comercial que aún las personas en continentes como Europa siguen pensando que el Caribe abarca todo lo que es Centro y América latina. El uso

que le dio Masucci al apelativo de Salsa muestra que se encuentra en una fuerte paradoja, ya que mientras la Salsa puede significar una música híbrida producida por orquestas de distintos estilos, la mezcla de géneros de música caribeña, norteamericana y europea junto con la representación de las identidades de la diáspora, también significa homogeneización, generalización y exclusión. Estas experiencias de exclusión se las contaba José Lebrón integrante de la orquesta Los Hermanos Lebrón a Cesar Pagano. José Lebrón en su testimonio contaba que al explotar el boom de la salsa fueron excluidos por Masucci en un claro acto racista y bloqueados en la radio al momento de abandonar la Fania:

José Lebrón: Ellos compraron cotique y lo hicieron porque vendíamos muchos discos, pero no nos querían porque somos negros. Solo nos utilizaron para ganar plata. Fíjate que a pesar del éxito que tuvimos con *Salsa y control*, con miles y miles de discos vendidos, nunca nos pusieron a tocar en el Madison Square Garden. Nunca hicimos un video. No fuimos parte de Las Estrellas de la Fania y ni siquiera nos pusieron a alternar con ellos. Nos mantenemos tocando mucho porque nuestras mayores presentaciones eran en Harlem, con los morenos. Jerry Masucci era racista... Tanto que él me dijo a mí, cuando estábamos bien pegaos y éramos número uno, que quería que sacáramos a Pablo del grupo y pusieramos a Héctor Lavoe o a Rubén Blades para que tuviéramos un cantante más joven, flaco y mejor parecido. (p.282)

La evidente exclusión a los Hermanos Lebrón y el roce con la censura por parte de la Fania con las payolas o en este caso las contra payolas²⁰ y el racismo con el que Masucci pretendía blanquear al grupo dejan en evidencia que los intereses de la disquera que promocionaba la “Salsa” como su estandarte eran rotundamente opuestos a lo que pretendía la diáspora. Según lo anterior, me quiero preguntar: ¿Qué sucede entonces con la Salsa como fenómeno cultural? ¿Por qué la Fania expulsa a la primera orquesta que ya refería a la “Salsa” como música y no como comida? Para dilucidar esta paradoja quiero iniciar considerando que la Salsa es cultura popular, pero ¿qué entender con este tipo de cultura? Dejando atrás las visiones binarias y reduccionistas de la división entre alta y baja cultura, quisiera pensar la cultura popular desde la perspectiva de Otero Garabís que cuestiona estas divisiones:

Cultura popular tiene dos acepciones principales: la primera, que refiere a su origen o producción por el pueblo, opone pueblo a clases dominantes y letradas; la segunda, que define una producción en su relación a su reproducción mecánica masiva y en relación a su consumo (...) Cultura popular no es sinónimo de cultura de masas ni de cultura folklórica, sino que oscila entre la producción y el consumo, proceso mediado por la reproducción manteniendo una relación dinámica con la industria por la producción de significados. (p. 22-23)

Otero inicialmente alude a la vaga definición que di anteriormente de cultura popular como perteneciente a la producción del pueblo que se opone principalmente a la producción letrada y dominante. Sin embargo, el autor considera una definición más interesante en donde la

²⁰ Payola o contra payola significa pagar a las estaciones de radio para poner los discos, pero en este caso para no dejar que sonaran ciertos grupos como los Hermanos Lebrón.

cultura popular se define más que por su origen por su relación con la reproducción masiva y el consumo. Eso quiere decir que la cultura popular ya no se define por una binariedad sino por una relación que tiene sus tensiones y diálogos con la industria cultural, a esta la llama Otero “reproducción mecánica masiva”. La música popular ahora se maneja por la producción de discos, la venta de estos mismos, los conciertos multitudinarios, los toques en clubes y las giras la cual ya no es una expresión que intenta encerrarse en sí para congelar las tradiciones, sino que busca ventas en el exterior que no eliminan la expresión de las culturas, sino que las comercializan para su consumo. Un ejemplo fundamental podría ser el de Cortijo y su combo, el grupo mulato de Puerto Rico que apoyado en la industria hizo que dos expresiones musicales del país que se estaban fosilizando tuvieran un boom internacional. Cortijo logró con temas como “El negro bembón” y “El bombón de Elena” que ni la bomba ni la plena se extinguieran, sino que las modernizó en la década de 1950 y sentó el precedente de la Salsa al comercializarlas. Dice Otero de este vínculo entre cultura popular e industria cultural:

La industria cultural otorgó a la música popular la misma capacidad de reproducción y de posteridad que poseían la música clásica y la literatura al imprimirla en un objeto que la fija y facilita su divulgación: este objeto, el disco, permitió que un músico popular de Nueva York, como Rafael Hernández, fuera escuchado en todo Puerto Rico y América Latina, y no exclusivamente dentro de su comunidad. Al reproducir grabaciones de música popular, la industria ha posibilitado que esta tenga autonomía similar al de otras expresiones artísticas, lo que facilita que pueda ser estudiada en sí misma y no solo mediante su reproducción por otras formas artísticas como la literatura clásica. (p.31)

Otero piensa que al igual que los productos definidos como alta cultura, “literatura y música clásica”, la cultura popular también es mediada por la industria cultural, como en los casos de Rafael Hernández y Cortijo: la relación entre ambas pone de plano este tipo de expresiones para su estudio y su divulgación, haciendo que los productos nacidos en estas tensiones luchen por los imaginarios y significaciones. Por un lado, la cultura popular puede reivindicar a una comunidad híbrida, como sucede en el caso de la Salsa, a la cual la Fania, como industria cultural, llevó a ser un boom musical y económico, esparciendo esta expresión de la diáspora caribeña a todo el mundo. Por otro lado, el racismo de la misma industria invisibilizaba a orquestas como los Hermanos Lebrón creando bloqueos radiales y de consumo de su música. Según lo anterior, la cultura popular no es significado de pureza y esencias, ni la industria cultural es un monstruo homogeneizador, más bien hay un constante choque entre ambas por los imaginarios y significados de un producto. Si bien se puede negociar, en muchos casos no existe paridad ni mucho menos negociaciones fáciles. Por ejemplo, en el caso de la Salsa, se construyó como una *forma de tocar música* que traía elementos de la música del Caribe y la industria contribuyó para que comercialmente tuviese éxito. Según lo anterior, parecería que hay “armonía”, pero el caso de los Hermanos Lebrón dice todo lo contrario. Pese a que fueran

una orquesta que hacía música muy valiosa, es la misma industria la que decide si le dan visibilidad o no, por lo que el grupo o músico tiene que coexistir con la industria de forma positiva o negativa para llegarle a los oyentes. En ese sentido, las canciones de Salsa son productos de cultura popular con una fuerte relación con la industria y el gusto entre los oyentes. Dice Otero:

La industria cultural no es ningún “monstruo” homogéneo que transmite *un solo* mensaje y tampoco es capaz de someter todos los discursos a su ideología, ni siquiera incluso los discursos que ella misma reproduce o retransmite. Tampoco los consumidores asimilan pasiva y automáticamente los mensajes de la ideología dominante, sin oponer resistencia o sin apropiarse de los productos de la cultura dominante para reproducir significados propios. La industria se nutre de la dinámica entre producción individual, reproducción “mecánica” y consumo, en el que interactúan los intereses y gustos de artistas, productores y públicos. Esta relación no es unidireccional ni controlada totalmente por la industria, sino que es una dinámica y dialéctica, en la que coexisten -aunque inequitativamente- los intereses de la industria, los de las expresiones individuales y los gustos de los consumidores. (p. 33)

La Salsa no es solo un producto del choque entre las identidades y las comunidades en la diáspora, también es un objeto cultural que voy a revisar, ya que esta misma está dentro de un movimiento pendular entre la cultura popular y la industria cultural, su producción mecánica, consumo y recepción influyen en los debates musicales, identitarios, económicos y sociales, que encapsulan esta tensa relación de la Salsa como expresión popular legítima, o lo que Keith Negus (1998) llamaría una matriz cultural. Negus concuerda con Otero que las tensiones que hay entre ambas vertientes alimentan la Salsa, sin embargo, su concepto de matriz cultural alrededor de la Salsa se concentra en cómo a partir de la misma se han creado redes y contactos entre diversos puntos geográficos en su parte cultural y comercial:

Sostengo que la salsa se hace y se rehace dentro lo que llamaré una matriz cultural, que le debe parte de su existencia a la industria de la grabación, pero que no puede explicarse solamente en función de la economía política o la organización corporativa. Aunque el término “Salsa” empezó a emplearse como categoría comercial gracias a Fania Records y todavía se asocia a la ciudad de Nueva York, me parece útil reflexionar sobre la circulación de Salsa contemporánea mediante el concepto de “matriz cultural”, término que introduzco como manera de delinear las redes por las que se mueve la Salsa y las dinámicas que facilitan este proceso. (p.15).

A partir de la Salsa como espacio de tensiones y aflojes entre cultura e industria como parte de una matriz cultural, quiero revisar la metáfora del espacio de origen que está en juego en diferentes temas de la Salsa, y cómo la misma Salsa juega un papel fundamental al desterritorializar el lugar de la música y jugar con el mercado para mezclar los espacios. En el año 1974 dos figuras muy importantes de la música caribeña se juntan para producir un disco: Johnny Pacheco, cofundador de la Fania y ferviente continuador de la tradición cubana en la Salsa, y Celia Cruz, cantante y concedora a voz propia de los géneros cubanos, quienes graban un disco titulado *Celia y Johnny*. Celia había salido de Cuba junto con la Sonora Matancera en

el año 1960, un año antes de la revolución. En aquel momento, cuando empezaban a tocar en Nueva York, Celia intentó regresar, pero no pudo por el bloqueo económico a Cuba y el mismo régimen castrista.

El bloqueo a Cuba tiene un costo económico, social y migratorio inmenso para la isla, pero quiero abordar cómo esto afectó a la música e, irónicamente, fue lo que permitió el desarrollo de la Salsa. Para Pagano (2018) y Suárez (2016), la música cubana había llegado continuamente a Estados Unidos hasta el año 1959. Los Titos, Machito, Arsenio Rodríguez, Noro Morales y Orlando Marín habían dominado la escena musical cubana en Nueva York. Su dominio del son, son montuno, mambo y cha cha chá fue lo que permitió el desarrollo de esta música en la ciudad. Sin embargo, con la medida tomada por Dwight Eisenhower de bloquear económica y políticamente a la isla como réplica a la revolución castrista cesó la llegada de estos sonidos a Nueva York. Este hecho produjo que el grifo de música cubana fuera cerrado. Debido a una resolución gubernamental, la isla prohibió pagar los derechos autorales internacionales al proclamar que esas obras pertenecían a la humanidad. En ese momento, la Fania aprovechó el decreto y se hizo con las letras de muchos temas, mientras el bloqueo perjudicó la música cubana tradicional, ya que para Suárez es como “si el desarrollo de la música cubana se hubiese detenido en los 60”. Mientras tanto en Nueva York la mezcla de estos ritmos cubanos con el jazz y la bomba de Cortijo desarrollaría a finales de los 60 la Salsa, haciendo que la Sonora Matancera junto con Celia empezaran su declive. La Sonora, con su repertorio fundamentado en la música cubana, se empezó a quedar atrás en el tiempo, lo que llevó a Celia a retirarse de ésta en 1965. Luego de algunos años como solista, Celia Cruz, usando sus conocimientos de la música cubana, logró entrar directo en la escena salsaera, ya que, sin eso, como ella le declaró a Pagano, se hubiese quedado tocando “música vieja”:

Por la parte que a mí me tocó, el nombre me benefició, pues los hijos de los cubanos de Miami decían: “Eso que canta Celia es antiguo”. Cuando salió después con el nombre de salsa, ahí sí la aceptaban. (106)

Gracias a que Celia se adaptó a la Salsa, no se quedó en el tiempo. Este ejemplo muestra que la matriz de la Salsa la vuelve un fenómeno que se transforma dependiendo hacia dónde se mueva, si bien fue lo que “invisibilizó” los géneros cubanos, la Salsa llevó a que Celia Cruz se incorporara en esta *forma de tocar música*. La Salsa como matriz implica movimientos y cambios dependiendo en dónde se esté creando. El éxito de Celia Cruz en este género, pese a que ella fuera asociada con la tradición, es por ese hacer y rehacer que genera la Salsa con la tradición y con los espacios. En el disco, Celia Cruz canta un tema significativo que tiene que ver exactamente con la relación entre ella con Cuba y la Salsa en Nueva York, titulado “El

canto a la Habana (Cuba, qué lindos son tus paisajes)”. En este tema, la voz de Celia Cruz hace una crónica de viaje por la memoria del espacio geográfico de Cuba, con un tono celebratorio e ilustrativo recorre las principales ciudades, pueblos y monumentos de la isla, para al final situar a la Habana como punto principal de la canción que no se compara con ninguno de los otros espacios resumidos, celebrando la belleza de la isla y la grandeza de la Habana. Dice el tema:

Yo hice un viaje a través de distintas poblaciones
 Para ver sus atracciones y compararlas después
 La bella Matanzas es orgullo de la nación
 Y también muy lindos son Santiago, Güines, La Diana
 Pero, Pacheco, La Habana no admite comparación
 Cuba, qué lindos son tus paisajes, Cuba, qué lindos son (coro)
 ¡Ay! Qué linda.
 Cuba, qué lindos son tus paisajes, Cuba, qué lindos son
 Bonito es Calabazar y el Valle del Yumurí
 Los Arcos de Canasí, Real Campiña y Limonar
 Son muy dignos de admirar Viñales y Guajaibón

El Perico, Bolondrón y la histórica Bajana
 Ay, Papo Luca, La Habana no admite comparación, dilo
 Cuba, qué lindos son tus paisajes, Cuba, qué lindos son (coro)
 Cuba, qué lindos son tus paisajes, Cuba, qué lindos son (coro)
 Es muy bonito Niquero, Pinar del Río y las Villas
 El Cauco, la Hanabanilla y la Cruz de Miradero
 Cárdenas y Varadero y la playa del Ancón
 Palma Soriano, Morón, San Luis y la Mejorana
 Pero, Masucci, La Habana no admite comparación. (Johnny Pacheco, Celia Cruz, 1974, *Canto a la Habana (Cuba, qué lindos son tus paisajes)*, 0m42s)

Quiero resaltar dos cuestiones que nacen a raíz de este fragmento. En la primera, Celia Cruz, desde el territorio niuyorkino celebra el espacio de origen con una cartografía precisa de la isla, cantando desde el país mismo que bloqueó a Cuba. La industria cultural no bloquea canciones que aluden a la nostalgia de la tierra perdida ni mucho menos canciones más agresivas con el país de llegada, como lo es *Tiburón* (1981) de Blades y Colón, que ataca directamente a Estados Unidos. En este tema, la voz de Blades ilustra un mar Caribe onírico, durante el día el mar ruga embravecido y el cielo es el que observa los constantes embates, mientras que en la noche el mar se calma mientras que las sirenas le dedican cantos. Sin embargo, se incluye un animal que pese a la bravura y posterior calma del mar siempre está activo y este es el tiburón. Este animal es escogido en el tema y construido por los coros y el pregonar de Blades como una figura feroz que arrasa con todo a su paso. El tema enfatiza que nunca duerme y que, cuando se cree que se fue, siempre está latente en el Caribe. Este tiburón es la imagen metafórica de Estados Unidos y sus políticas intervencionistas en el Caribe. Es una crítica directa a la manipulación y el control histórico que tiene sobre aquellos países, y es por esa razón que la canción enfatiza tanto en que este tiburón nunca descansa y siempre está acechando a los países rodeados por el Caribe. A partir de esta imagen de Estados Unidos como un tiburón, Blades

construye una estructura coro/pregón en la que, pese a que intenta esconderlas, sus críticas a Estados Unidos quedan en evidencia:

Si lo ven que viene, palo al tiburón (coro)
Póngale un letrero que diga que en esta playa solo se habla español
Si lo ven que viene, palo al tiburón (coro)
No se duerman mis hermanos, pongan atención
Si lo ven que viene, palo al tiburón (coro)
Palo pa' que aprenda que aquí sí hay honor
Si lo ven que viene, palo al tiburón (coro)
Pa' que vea que en el Caribe no se duerme el camarón
Si lo ven que viene, palo al tiburón (coro)
Pa' que no se coma a nuestra hermana El Salvador. (Rubén Blades, Willie Colón, 1981, *Tiburón*, 5m40s)

De forma contundente el primer pregón viene directamente como una defensa por el Caribe hispano, el hecho de que se enfatice en el “solo” es una muestra del deseo de excluir los intereses norteamericanos por los países del Caribe, ya que, si los latinos en Estados Unidos sufrían por la barrera idiomática, ya en sus países de origen su lenguaje debe ser un motivo de orgullo frente al país que constantemente los acecha. Según lo anterior, los pregones consiguientes siguen reforzando la idea de que hay que “darle palo al tiburón” para defender al Caribe de las intervenciones estadounidenses. Por ello, Blades advierte a los diferentes latinos que hay que estar pendientes de lo que hace Estados Unidos en sus países porque sus medidas no tienen honor, como se ha visto en los conflictos en los que intervienen Corea, Vietnam, Cuba, entre otros. Estos ejemplos son muestra de que el Caribe debe estar despierto para que no se lo lleven las medidas intervencionistas de Estados Unidos. En esta seguidilla de pregones en que se defiende el Caribe del tiburón, Blades lanza el pregón más importante de la canción: “pa' que no se coma a nuestra hermana El Salvador”. Es tan fundamental ya que para el año 1981, año en que se estrenó el álbum, Estados Unidos decide deliberadamente intervenir en los conflictos de El Salvador con el argumento de que las guerrillas salvadoreñas tenían influencias “comunistas”, por lo que debía accionar sus defensas. Con ese último pregón la canción cierra, dejando un tema producido desde la misma Nueva York que crítica ferozmente al país norteamericano pero que es gracias a la industria que entra en el circuito comercial latino en Estados Unidos.

Teniendo en cuenta lo anterior, quiero volver al fragmento de Celia Cruz donde se evidencia que la Salsa, al estar en esa constante negociación entre cultura popular e industria, le permite tener un alto repertorio de temas que, pese a resaltar injusticias, siguen siendo comercializadas por un sistema injusto que mientras resalta esta expresión musical, al mismo tiempo deja a un lado la música cubana tradicional que durante los 50 era lo que vendía en el mercado latino en

Nueva York. En este fragmento se evidencia que Celia Cruz pretende separar a La Habana de otros espacios dentro de la misma Cuba, pero también la separa de Nueva York como otra ciudad del Caribe. En tres pequeños soneos luego de las descripciones cartográficas, le reafirma a tres figuras importantes de la escena salsera en Nueva York —a los co-fundadores de la Fania, tanto a Pacheco y a Masucci como a un referente del piano y de modernizar el formato Sonora, Papo Lucca, director de la Sonora Ponceña— la superioridad musical cubana. Celia Cruz, con esas tres dedicatorias, les muestra que, pese a que ella cante desde aquel lugar, no hay como La Habana como ciudad e inspiración. Desde esta nostalgia, pero no en forma de lamento, sino de júbilo, Celia regala varios soneos que captan la añoranza del espacio perdido que no tiene comparación:

Cuba, qué lindos son tus paisajes, Cuba, qué lindos son (coro)
Ay, qué lindos son tus paisajes
Cubita bella, Cubita bella, qué linda tú eres
Cuba, qué lindos son tus paisajes, Cuba, qué lindos son (coro)
Ay, qué lindos son tus paisajes,
Mi Cuba, por ti yo lloro, cómo te añoro, Cubita.
Cuba, qué lindos son tus paisajes, Cuba, qué lindos son (coro)
(Johnny Pacheco, Celia Cruz, 1974, *Canto a la Habana (Cuba, qué lindos son tus paisajes, 3m7s)*)

El tema de Celia trae de nuevo a colación un tema muy importante para pensar la diáspora latina en Nueva York y es la desterritorialización. La desterritorialización es lo que le da vida a la experiencia de la diáspora, ya que el recuerdo de los países dejados atrás pesa tanto como las experiencias dentro del país de llegada, y ambas confluyen moldeando cómo un sujeto puede ir enfrentando la desterritorialización y formando su identidad. Esto se puede ver en el tema de Celia Cruz, ya que se observa parte de su relación como miembro de la diáspora. Si bien no reconoce la experiencia de la diáspora directamente, enfatiza que lo que hace que ella pertenezca al enclave es esa relación con el recuerdo vivo de la tierra dejada atrás. La experiencia de la desterritorialización implica reconocer la importancia de lo que puede generar el recuerdo, pero también las dificultades al dialogar con el país de llegada. Según lo anterior, la noción de desterritorialización puede asociarse directamente con la de matriz cultural, ya que, en la matriz, el mercado de la música latina se mueve y por tanto moviliza las representaciones de lo latino. Esto permitió que el constante movimiento que hizo Celia Cruz en su carrera quedara plasmado en una canción que demuestra cómo los sujetos se van moviendo entre países, moldeando sus identidades, mientras que las experiencias de ese movimiento o desterritorialización quedan en el mercado de lo latino, en su matriz cultural.

A raíz de la relación entre la matriz cultural y las experiencias de desterritorialización en la Salsa, quiero seguir evidenciando que en el tire y afloje que hay en la Salsa nacen expresiones muy interesantes que trabajan la desterritorialización de formas diferentes a las que ya analicé en el tema de Celia Cruz.

En el año 1975, el cantante puertorriqueño Héctor Lavoe recién se había separado de la orquesta del nuyoricano Willie Colón para empezar su carrera como solista. Dicho trabajo se tituló *La voz*. En aquel álbum existe un tema compuesto por el mismo Lavoe que trabaja la desterritorialización de una forma completamente distinta a la de Celia Cruz. “Paraíso de dulzura” se sitúa de entrada en un cuestionamiento, habla del viajero que se pregunta cuál es su lugar de origen, pero también hacia dónde se dirige. En este caso, Lavoe responde esas dos preguntas: viene de Puerto Rico, que a lo largo del tema será la metáfora del “paraíso de la dulzura”, y se dirige a repartir ricura, es decir, pensándolo a raíz del enclave, él viene a traerles la Salsa. Lavoe, a diferencia de Celia Cruz, no se centra en la diferencia frente el espacio en donde está cantando, sino que acepta la diferencia y la comparte, cosa que capta la experiencia del enclave. No es que una sola experiencia prime en la diáspora y en la música, tanto cubanos y puertorriqueños, como nuyoricanos y dominicanos están compartiendo el difícil ambiente de Nueva York de los 70, que parecería que Lavoe entiende, por lo que desterritorializa Puerto Rico y al traerlo a Nueva York juega con su tradición con unos soneos que responden a un coro que marca el lugar de origen “De donde vengo es el paraíso de dulzura”.

Para sentar este juego entre el paraíso de dulzura y el viaje mismo, Lavoe ilustra que él como cantante trae de Puerto Rico el sentimiento o el goce para cantar, pero a través del viaje por “montes y praderas” logra que su cantar le llegue a cualquiera. Al llegar al enclave Lavoe consigue que le reconozcan el talento que Puerto Rico como lugar de origen le dio, pero no se desentiende del contacto. Luego de centrarme en ese “ir y venir” en el que se sitúa el tema, quiero analizar los soneos que parten de esta premisa. El primero de ellos, alude al tema rápido y cadencioso que acompaña su voz: “Mi guaguancó sí es sabroso”, un soneo que podría pasar de largo pero que para mí es vital. Si bien Lavoe intenta celebrar a Puerto Rico, ¿por qué no al ritmo de la plena o la bomba? ¿Por qué con un género cubano? Al igual que con el son —con sus múltiples variantes— Lavoe aquí se refiere a otro tipo de guaguancó, ya que la noción del guaguancó original pertenece a la rumba que es más un estilo de baile que una forma de sonar, prima de otros dos géneros llamados columbia y yambú. El guaguancó se diferencia de las

otras dos modalidades en términos musicales según Orovio en que “el ritmo se hace más rápido y figurativo” pero que en cuestiones generales en palabras de Gandía (S.f) el guaguancó es:

El estilo más importante de rumba, se caracteriza por describir en su canto un suceso social o a un personaje del pueblo. Su baile se distingue por un juego de atracción y repulsión entre pareja. El hombre trata de “vacunar” a la mujer con gestos pélvicos posesivos mientras que ella se cubre para evitar el “vacunao”. (p.13)

Para resumir la posición de Orovio y Gandía, el guaguancó es más un estilo de baile que un género musical como tal, es por ello que cuando en Nueva York se habla de un “guaguancó”, no se hace referencia a la forma de bailar sino al énfasis en la percusión que hay en la Salsa, la importancia de la conga y por sobre todo en las veloces descargas²¹. Cuando Lavoe hace alusión al guaguancó, en realidad está hablando de Salsa, cosa que es vital, ya que desde el primer soneo, de forma sutil, empieza con su juego con la tradición gracias a la influencia del encuentro entre géneros musicales. Es justo después de este sutil soneo que Lavoe presenta uno engañoso donde dice: “Borinquen la tierra del Edén, la que el gran Gautier por eso llamó la perla de los mares”. En un inicio se podría pensar que Lavoe trajo una referencia “culta” al poeta francés Teophile Gautier, pero hay que aclarar muchas cosas que hacen de este soneo un juego entre tradición e industria. En primer lugar, este soneo no le pertenece a Lavoe, fue compuesto por Rafael Hernández en el bolero “Lamento borincano” (1929), tema que se acerca mucho al poema original que inspiró a Hernández. El Gautier al que se refiere Hernández no es al poeta francés Theophile Gautier, sino al poeta romántico puertorriqueño José Gautier Benítez que, al igual que miles de migrantes, tuvo que salir de Puerto Rico, por lo que en la nostalgia por su tierra y su patria, escribió varios poemas con el tema del desarraigo. Un ejemplo de esto es el poema “Canto a Puerto Rico”, del poemario de Gautier *Poemas* (2022) del que Hernández se inspiró en los siguientes versos:

¡Borinquen!, nombre al pensamiento grato
como el recuerdo de un amor profundo;
bello jardín de América el ornato,
siendo el jardín América del mundo.

la garzota gentil de tus palmares (p.17)

Perla que el mar de entre su concha
arranca
al agitar sus ondas placenteras;
garza dormida entre la espuma blanca
del níveo cinturón de tus riberas.

Tú que das a la brisa de los mares
al recibir el beso de su aliento

²¹ Sección en donde algún instrumento se separa de los demás para improvisar inspirado en los solos de jazz, con la intención de llevarlo al límite mientras los demás instrumentos lo acompañan manteniendo el tumbao,

A diferencia de Gautier y Hernández, el tema de Lavoe no es un lamento nacionalista, ni resalta la nostalgia por la tierra perdida, sino que destaca el símil de Puerto Rico con la perla de los mares. El soneo busca resaltar a Puerto Rico como perla musical ya que refiere a dos personajes importantes de la música puertorriqueña, pero no extraña su tierra, sino que celebra su relación con otras expresiones del enclave. El tono del tema, a diferencia de sus contrapartes, está ambientado por el sonido salsero que, aunque cargue en sí el asunto de la desterritorialización, no pretende lamentarse sino celebrarla pese a que la situación de la diáspora no estaba exenta de injusticias y dolores. Luego de estos dos soneos iniciales que juegan expresamente con la tradición musical y literaria del Caribe, Lavoe cierra este enfoque con mi soneo favorito de la canción, que dictamina la influencia puertorriqueña a la Salsa: “Oye, de Borinquen vengo yo, por eso traigo salsa, sabor y control”. En este soneo, Lavoe trae en su música “Salsa” lo cual se puede relacionar con el soneo del guaguancó. Lavoe trae esta *forma de hacer música* que se centra en la hibridez y en la mezcla. Cuando se refiere al “sabor”, a diferencia del “sentimiento” de Betancourt que se enfoca en sus cualidades vocales, este “sabor” alude a todo el conjunto que está tocando y rodea al cantante, es la llamada a la unión de voz e instrumentos, pero la pregunta radica en a qué se refiere Lavoe con “control”. Al igual que el soneo anterior, la frase “salsa y control” no le pertenece a Lavoe, es una canción homónima al álbum que lanzaron los Hermanos Lebrón en el año 1969. Cuando el coro de este tema repite “salsa y control”, el “control” se entiende como el dominio de la tradición, un conocimiento sobre “el son montuno y el guaguancó” que pueden usar para experimentar. El llamado al “control” de forma paradójica no es el llamado a una rigidez, sino a la improvisación y a la descarga de los instrumentos. Dice el tema de los Hermanos Lebrón:

Salsa y control, salsa y control (coro)
 Que el son montuno lo traigo yo
 Salsa y control, salsa y control (coro)
 Tú me das la llave yo pongo el sabor
 Salsa y control, salsa y control (coro)
 En Puerto Rico le llaman sabor
 Salsa y control, salsa y control (coro)
 Sabor con salsa
 Salsa y control, salsa y control (sabor con salsa)

(Hermanos Lebrón, 1969, *Salsa y control*, 1m4s) Es de notar la referencia que hace el mismo Lavoe a los Hermanos Lebrón, inclusive si la industria los dejaba a un lado, el mismo Lavoe reconoce la importancia de este grupo para el desarrollo de la Salsa, ya que, pese al racismo evidente de la Fania, la Salsa va más allá de la censura, mostrando cómo dentro del enclave caribeño se reconocen los aportes entre las orquestas, los compositores y los cantantes. La frase que popularizaron los Hermanos Lebrón y sentaron como precedente, Lavoe la retoma para afirmar

que Puerto Rico le aporta al enclave la flexibilidad de tocar un género híbrido, el afinque que tienen tanto la orquesta como su cantante y el control sobre la tradición y la improvisación, cosa que hace de este soneo uno de los más interesantes alrededor de la canción y evoca a un Puerto Rico musical y no a uno territorial.

Luego de estos soneos, Lavoe sigue con otros relacionados a la tradición popular puertorriqueña, pero en clave a esta desterritorialización creadora a ritmo de Salsa. El soneo al que me refiero dice lo siguiente: “Ven y baila la rica plena, el rico bombón de Elena”. Esta canción, tal como alude el soneo, pertenece a la plena, género de la música popular de Puerto Rico, pero el detalle interesante es que Lavoe escoge justo la canción que popularizó el grupo de Rafael Cortijo y su combo en el año 1958, justamente el grupo que modernizó e internacionalizó la plena y la bomba y la llevó a Nueva York, como le contó el compositor puertorriqueño Tite Curet Alonso, amigo de Cortijo y de su cantante Ismael Rivera, a César Pagano:

Quando Cortijo grabó su música, el pueblo la agarró porque era su base. Bomba y plena, eso pegó rápido, salió para una época cercana a la navidad, que en Puerto Rico empieza en Octubre en cuanto a música se refiere. Ese fue un suceso tremendo y la gente comenzó a comprar discos porque ya tenían dónde tocarlos, y la juventud estaba enloquecida y tenía un poder adquisitivo que yo por ejemplo no tuve. Pero en el año 1954 ya había pasado la Segunda Guerra Mundial, y entonces todo el mundo tenía dinero. Cortijo creó no solo una nueva ola musical, sino que mejoró la circunstancia para los músicos más humildes. Cortijo empezó tocando por cinco pesos, y se comenzaron a abrir más salas de baile y el ambiente empezó a mejorar y los músicos comenzaron a ganar más dinero. Tanto fue así que ganaban más dinero que los músicos de los hoteles y los músicos querían venir a tocar en los combos, y así fue empezaron a formar los combos. Se puso la música tan buena en Puerto Rico que trascendió a Nueva York. Entonces empieza a sonar la música de Puerto Rico en Nueva York. (p.194)

Es justamente al tema de Cortijo que Lavoe dedica su soneo, continuando con el juego entre el paraíso de dulzura y cómo él es capaz de, en una sola canción, no resaltar la pureza de las tradiciones de Puerto Rico. Más bien, los textos y las tradiciones se van mezclando y contaminando en el viaje. La plena que pegó en la industria cultural de Estados Unidos parte de lo tradicional, Cortijo la moderniza y Lavoe la refiere, todo en un hilo en el que la cultura popular aprovecha las herramientas de la industria para que estas tradiciones no mueran en la idea errónea de no buscar su contaminación²².

²² Las diferentes producciones caribeñas nacen por el contacto. El son y su desarrollo está fuertemente influenciado por la tradición indígena de Cuba, la población esclavizada traída de África y la europea, o con la bomba puertorriqueña, en donde existe la bomba africana y la bomba antillana, producto de los contactos en la isla. Por ende, evitar la contaminación alude a la idea errónea de que si a estas expresiones se las pone en contacto con la industria van a perder su expresión de origen y por ello es mejor encerrarlas y alejarlas para irónicamente evitar otra contaminación. Es por ello que, con el ejemplo de Cortijo y Lavoe, busco señalar que pese a que pertenezcan a dos géneros distintos y generaciones diferentes, aún sigue existiendo la forma de relacionarlos.

Justo después de que Lavoe jugara con la plena empiezan varios soneos cortos en donde se refiere a sí mismo como un jíbaro. El jíbaro en la tradición popular puertorriqueña y en el imaginario es la figura del campesino puertorriqueño y de su música. Por un lado, Lavoe al referirse a sí mismo como jíbaro reconoce una tradición que está caracterizada por la humildad, la sencillez e ingenuidad del campesino de Puerto Rico, pero “por otro lado, decir ser jíbaro en Nueva York es afirmar su identidad puertorriqueña frente a la cultura norteamericana; afirmar ser “jíbaro” al regresar de Estados Unidos es identificarse con su nación de origen.” (Otero, p.153). Según lo que presenta el tema, ¿Lavoe responde a este mismo jíbaro de la tradición popular campesina? La respuesta que podría dar es un no, es otro tipo de jíbaro que ya está contaminado por el viaje, es el jíbaro que emigró y que se aleja de la tradición original, lejana a la humildad y la sencillez, permeado ya por la industria encuentra nuevas formas de conectar con una experiencia distinta.

Además de Lavoe, otro cantante dedica una canción entera a esta experiencia distinta del jíbaro contaminado, y es Ismael Miranda, con un tema compuesto por él titulado “Borinquen tiene montuno” (1974). Al inicio de la canción alude a que con mucho trabajo entre la orquesta y el cantante con “maña y precisión” y “fuerza bruta y precisión” lograron que Puerto Rico tuviese una sección de montuno equiparable a otros países como Cuba. La sección del montuno viene del son y sus variantes, en donde existe una sección antifonal: el coro y cantante se responden mutuamente mientras la canción se vuelve más veloz y cadenciosa. En esta sección el cantante puede mostrar sus habilidades a través del soneo, que son pequeños versos improvisados. Miranda alude a que también Puerto Rico tiene esa capacidad de producir temas con grandes montunos, y el que su orquesta esté tocando es prueba de ello. Justamente al iniciar la sección del montuno Miranda habla de su propia experiencia como cantante:

Tiene montuno, tiene montuno
Tiene montuno, Borinquen tiene montuno (coro)
Yo he cantado en todas partes
Créame usted, borinqueño
Soy el jíbaro Aguadeño
Que sí sabe del montuno.
Tiene montuno, tiene montuno
Tiene montuno, Borinquen tiene montuno (coro)
La envidia no me molesta
Son detalles que yo evito
Por eso a mí no me fuñe
Al oír niño bonito. (Ismael Miranda, 1974, *Borinquen tiene montuno*, 1m18)

Es curioso notar que al igual que Lavoe, Miranda se reconoce a sí mismo como jíbaro de la localidad de Aguada en Puerto Rico, pero no como el jíbaro tradicional sino como el jíbaro

emigrado, ya que su experiencia como cantante no se la atribuye al lugar de origen únicamente, sino al cantar por “todas partes” prueba de que sí tiene el dominio de la música. Hablar sobre ser jíbaro Aguadeño se relaciona con el nombre que Pacheco le da a Miranda, “el niño bonito de la Fania”, apodo que Miranda no rechaza. Ismael Miranda le canta a Borinquen que su conocimiento en la música lo trae de Aguada, pero no le molesta tampoco la experiencia musical en Nueva York, es un nuevo tipo de jíbaro que es igual de legítimo. Por consiguiente, justo después de este soneo la sección de montuno de la canción se detiene para dar paso a la descarga en la que justo el primer instrumento en descargar es el cuatro puertorriqueño, guitarra de 5 cuerdas metálicas dobles, más pequeña que una guitarra, e inspirada en los laúdes, que es usada en la tradición campesina jíbara para tocar música tradicional. Miranda, siguiendo el gesto del jíbaro contaminado, lo utiliza en el espacio de Nueva York para improvisar junto con los demás instrumentos, señalando que incluso este instrumento fuera de su lugar de origen puede tener otros usos distintos. Tanto Lavoe como Miranda juegan con Puerto Rico y su tradición musical, desterritorializando y trayéndola al enclave en Nueva York para que “la Salsa represente la cultura de supervivencia de los migrantes puertorriqueños y latinos, elemento que es común a sus compatriotas que no emigraron, con lo que establece un puente cultural entre las comunidades de “aquí” y de “allá”. (Otero, 155).

Las experiencias que traen Celia Cruz, Lavoe y Miranda muestran que la Salsa, que nació como el resultado de la hibridez de la diáspora, fue pensada como un producto lleno de tensiones, que si bien intentaban abarcar distintas vertientes de la cultura popular siempre estaban interpeladas por lo comercial, cuestión que en su matriz llevó a que los espacios, la tradición y el enclave se fueran constantemente alimentando y cuestionando Estas experiencias a través de la Salsa le permitió al Gran Combo de Puerto Rico junto con Justo Barreto elaborar la canción de una Nueva York diaspórica, en donde se podía gozar tanto de las fiestas de Puerto Rico como las norteamericanas al ritmo híbrido de la Salsa, que “aunque la cosa se haya puesto dura” desde la emigración numerosa de los puertorriqueños y latinos a Nueva York, hasta la del complejo surgimiento de la diáspora caribeña y los sujetos nacidos de este espacio, lograron construir un sonido que, como dice la canción, permite que “aún se pueda gozar”.

III

El yerbero del barrio: tipologías del barrio e identidades

Pedro Navaja, matón de esquina,
quien a hierro mata a hierro termina

Rubén Blades en
“Pedro Navaja”

¡Ay! Tantas promesas que ofrecieron
y nada se resolvió
Si la abolición llegó el negro no la gozó (coro)
¡Vamos a acabar con la discriminación!
El negro no la gozó (coro)
Hace falta una revolución

Pete el “Conde” Rodríguez en
“La Abolición”

Y dicen que los años
Como la nieve fueron pasando
Ella seguía llorando
Por ese amor que nunca llegó
Ay, Juana Peña ahora me llora
Ahora me llora y no te quiero yo
Era bonita pero traidora, tú ve
Juana Peña ahora me llora (coro)
Ay, Juana Peña ahora me llora
Juana Peña ahora me llora (coro)
Eh, no tiene corazón y le falta solución

Willie Colón y Héctor Lavoe en
“Juana Peña”

En el año 1976, la agrupación Roberto y Su Nuevo Montuno estrenan el álbum *El yerbero del barrio*, que contiene una canción homónima. Esa canción cuenta la experiencia de un yerbero que por su sabiduría popular es respetado y, pese a no tener el título oficial de médico, y a que “no viste de blanco”, es capaz de curar a todos los miembros del barrio. Lo curioso de este es que también destaca por su labor musical. El tema afirma que este yerbero es tan famoso que su labor y su música han llegado hasta China y Japón. Es tal su popularidad que llevó al yerbero a curar al músico Willie Colón y también a su personaje Juana Peña. Dice el tema:

Ay, mamita, dime cuál es tu dolor
He curado ya un montón (coro)
Lo mismo en la China que en el Japón
He curado ya un montón (coro)
A Juana Peña y a Willie Colón
He curado ya un montón (coro)
Con mejorana también, y con alcanfor.
(Roberto y Su nuevo Montuno, *El yerbero del barrio*, 1976, 1m15s)

El barrio al que le canta Roberto y Su Nuevo Montuno es el barrio latino en Nueva York. Pero el barrio latino en Nueva York no tenía únicamente aquella cara cruda y dolorosa de la que he hablado en capítulos anteriores: también fue un barrio imaginado y representado por la diáspora latina. La Salsa brava fue uno de los vehículos que, por medio de sus letras, se concentró en dibujar este barrio latino, con sus ocurrencias, personajes y encuentros. El barrio, como argumenta Verónica Tapia en su texto *¿De qué hablamos cuando hablamos de barrio? Trayectoria del concepto de barrio y apuntes para su problematización (2015)*, no se consolida únicamente por las nociones territoriales y espaciales definidas, pues el barrio es la suma de la heterogeneidad de sus habitantes, y una construcción simbólica a raíz de la misma heterogeneidad. Dice Tapia que el barrio es:

Como un lugar, una espacialidad urbana, en el sentido de ser una particular constelación de relaciones sociales que se encuentran y vinculan en un locus particular, en este caso, el barrio. Asimismo, el barrio lejos de tener como particularidad el contener una única identidad explicada en base a su historia, diremos que más bien su particularidad está dada por ser el punto de encuentro de la heterogeneidad, pero ser un único encuentro de múltiples trayectorias en un momento dado, un encuentro de múltiples identidades forjadas en relación y que se encuentran en el barrio, pero se proyectan más allá. (p.133)

El barrio latino se establecería como doble representación en la Salsa brava, según se ve en el tema “Yerberero del barrio”, en donde el yerbero puede curar tanto al músico Willie Colón, como a su personaje Juana Peña, que habita en ese barrio simbólico que la Salsa brava construye en sus letras. Basado en ese doble sentido, este capítulo busca construir ese “otro barrio” a partir de una serie de tipologías que buscan establecer unas identidades a raíz de las canciones. Para ello, en la primera sección *Juanito Alimaña y la Salsa del maleante*, trazaré un recorrido en el tiempo de cómo se fue estableciendo la figura del “guapo”, potenciado en su masculinidad y su actitud que hace que este mismo “guapo” se enorgullezca de su labor como músico y como latino. En la segunda sección *El niche, herencias y búsquedas de lo afrolatino*, se analizará cómo la imagen del hombre negro se integra en el barrio buscando repasar y evidenciar su historia de dolor y esclavitud, pero todo en miras a sentir orgullo por sus raíces, sus luchas y su identidad. En la tercera sección *pirañas y escarchas, una mirada a las mujeres de la Salsa*, se revisará críticamente cuáles fueron las imágenes femeninas pensadas como parte de este

“otro barrio latino”, siempre desde el foco del “guapo”, y cómo pese a ello ciertas figuras se escapaban al control masculino.

Juanito Alimaña y la Salsa del maleante

Yo nací en Nueva York, en el condado de Manhattan,
donde perro come perro
y por un peso te matan.
Henry Fiol en
“Ahora me da pena”

Los cimientos de este “otro barrio” empiezan años antes de la consolidación de la Salsa brava y las luchas de la diáspora latina. Era el año 1962. El ambiente musical caribeño en la isla de Nueva York estaba marcado por el fenómeno de las orquestas charangueras²³. Johnny Pacheco, Charlie Palmieri, Joe Quijano y Orlando Marín, entre otros, fueron los músicos que más se supieron mover bajo este formato musical. Ray Barreto, músico polivalente, también se adaptó a este formato musical dándole su toque personal (jazzístico), y en el año mencionado estrena el álbum *Charanga moderna*, donde incluye el tema titulado “El Watusi”.

La canción está diseñada en forma de conversación, presenta al Watusi como un “mulato feo”, que “mide siete pies y pesa 169 libras”, con quien justamente nadie se mete en La Habana por su característica de “guapo”. Esta “guapería” no radica en una cuestión de belleza, sino en sus actitudes soberbias, violentas y peligrosas, basadas en demostrar su masculinidad frente a otros hombres. Es por ello que el Watusi es presentado como una figura temible y respetada por todos, hasta que otra voz que llamaré el “Hablador” lo confronta directamente:

Hablador: ¡Watusi, Watusi!
Watusi: ¿Qué quiere?
Hablador: Oye, me dicen que tú eres guapo.
Watusi: A mí, todos me tienen miedo.
Hablador: No me digas que a ti te tienen miedo por que yo sí que me fajo con cualquiera.
Watusi: Más grande que yo, no hay ninguno.
Hablador: Ah, ja ja, vamo' a fajarnos.
Watusi: Cuando quieras.
Hablador: Nos fajamos, Watusi.
Watusi: Ah.
Hablador: Nos bebemos la sangre aquí ahora mismo, ¿qué es lo que pasa?
Watusi: Nada.
Hablador: Saca lo que tenga encima que yo no te tengo miedo a ti.

²³ Este tipo de formación orquestal es reconocible por su instrumentación, en dónde los violines y las flautas hacen saber al que escucha que una orquesta está tocando bajo este formato.

Watusi: Palo na' má'.

Hablador: Todo el mundo te tiene miedo en La Habana, caballero, pero yo no.

Watusi: Siete pies tengo yo.

Hablador: A mí no me importa que tú tengas siete pies, ¿qué es lo que pasa?

¿Qué es lo que pasa Watusi?, dime

Connmigo no, porque yo de los guapos me río ja, ja, ja, ja. (Ray Barreto, 1962, *El Watusi*, 0m28s)

Luego de presentar al Watusi, el Hablador se concentra en desvirtuar todas las características que convierten al Watusi en “guapo”. El Hablador, con su tono desafiante y burlón, reta la misma guapería del Watusi burlándose en su cara del supuesto terror que le infundía a los demás por su altura y su actitud violenta. Sin embargo, después de que el Watusi soportara todos esos comentarios, decide actuar, y es allí cuando el Hablador echa a correr, porque a diferencia de la figura del Watusi, la imagen del Hablador se caracteriza por fingir valentía y picardía, pero a la hora de la verdad es un cobarde. Después de que el Watusi lo confrontara con su fuerza física y este huyera, desde su posición de “guapo”, Watusi hace un llamado a “quien lo quiere fajar”, y ante el silencio se retira. El piano ha acompañado todo el diálogo entre los dos personajes, sentando una tensión entre ambos. Cuando el Watusi rompe aquella tensión y quiere “fajarse” al Hablador, la flauta entra marcando la persecución del Watusi a aquellos que se estaban burlando de él, despertando la sospecha de que la violencia podía ocurrir en cualquier instante. Sin embargo, al no encontrar al que se estaba burlando de él, el Watusi se retira y con él la flauta, y el piano regresa junto con el Hablador, que vuelve a seguir pregonando que el Watusi “no es para tanto” y que “él, con cien machetes, ablandaría al Watusi porque no es alguien a quien se le deba temer”.

A partir de estas dos figuras presentadas por Barreto, “el Watusi” y “el Hablador”, años después, con el nacimiento de la Fania, y las primeras aproximaciones de la Salsa brava como ritmo híbrido y retador, estas dos figuras serían rescatadas y reinterpretadas para entrar en el barrio latino en Nueva York.

La propuesta visual y musical de Willie Colón desde sus inicios intentó consolidarse a través de la imagen del gánster latino, una mezcla entre las influencias del cine italiano gansteril y la lucha contra la ciudad, agresiva contra los miembros de la diáspora, que construyó el que sería uno de los primeros personajes de este “otro barrio”: “el malo”. En el año 1968, Willie Colón estrena el álbum *El malo*, que tiene como tema principal una canción homónima. En “El malo” se busca consolidar un personaje que ya no vive en la Habana, “no mide siete pies ni pesa 169 kilos”, sino que se presenta un personaje que comparte la “guapería” del Watusi, pero que sí es guapo, como Willie Colón. “El malo” comparte los valores masculinos y agresivos del

personaje que lo inspira, pero a diferencia de este, se enorgullece de su pertenencia al barrio latino —aquel que lo niegue se “lleva un puño de regalo”— y él es el malo porque “tiene corazón”, que representa el arraigo que siente por el barrio. Este “malo” que Colón construye a voz de Lavoe, es un personaje orgulloso y también musical, que con la jerga callejera que Lavoe le imprime a la canción, cuando dice “Tú no estás en na’”, propone a un personaje que se da a respetar en el barrio, pero que también sabe bailar. Es por ello que frente al él ya no se las pueden “guillar”²⁴ de Watusi, porque él, tomando elementos de la cultura norteamericana, se “guilla” de Superman, como se puede observar en la estructura coro/pregón:

Échate pa’lla
Que tú no estás en na’ (coro)
Eh, camina, camina, camina, loco,
pero échate pa’ lla que tú no estás en na’
Échate pa’lla
Que tú no estás en na’ (coro)
Que no te guilles de Watusi, que yo me guillo,
yo me guillo de Superman
Échate pa’lla
Que tú no estás en na’ (coro). (Willie Colón, Héctor Lavoe, 1968, *El malo*, 0m45s)

La figura del “malo” se centró en reforzar la identidad del latino del barrio como alguien orgulloso y con sentido de pertenencia. Sin embargo, también invitaría a comportamientos violentos y machistas, ya que en el barrio latino la diáspora para esa época estaba marcada, según Pagano, por “el predominio de hombres jóvenes, con algún nivel educativo, de origen urbano, machistas, agresivos, con arraigo en su país y que sueñan traer otros familiares para Nueva York” (p.35), por lo que este tema intentaba aproximarse a estas identidades con una figura que los representara. Además del “malo”, Colón y Lavoe alimentaron este “otro barrio” con otra figura inspirada en el otro personaje de Barreto. El “Hablador” sería re-pensado por Héctor Lavoe en el tema titulado “Te conozco” del álbum *Cosa nuestra* (1969). En este tema se retoman las características del “Hablador” pero ya no confronta al Watusi, sino que “el bacalao” será señalado por la voz en todo el tema como el sujeto que aparenta y finge frente a los otros miembros del barrio, pese a que no tenga dinero. El “bacalao” es increpado y los demás miembros del barrio no “le comen cuento”. El coro está diseñado para señalarlo como

²⁴ En la jerga puertorriqueña “guillar” viene de “guille” que significa una persona que tiene aires de grandeza, superioridad y altanería frente a alguien. Por ende, a lo que refiere el tema es que el “malo” ya no se cree Watusi, sino que para mostrar superioridad, señala que se cree como Superman.

un mentiroso —“te conozco bacalao, aunque vengas disfrazao”— y los pregones resaltan que nadie le cree lo que dice. Si el “Hablador” se burlaba del “guapo”, en este tema el “malo” se burla del “bacalao”:

Qué muchacho tan incordio, qué tipo más
agarrao
Me tienes ya hasta cansado, te conozco
bacalao’
Te conozco, bacalao, aunque vengas
disfrazao’ (coro)
Eh, te conozco, bacalao, te conozco estas
salao, salao
Te conozco, bacalao, aunque vengas
disfrazao’ (coro)
En la parada 25 se ha montado un bacalao’
Te conozco, bacalao, aunque vengas
disfrazao (coro)

Ay, un bacalo, dos bacalaos, tres bacalaos,
cuatro bacalao’
Te conozco, bacalao, aunque vengas
disfrazao (coro)
Ay, ten cuidao, ten cuidao, que haya viene
el bacalao, salao
Te conozco, bacalao, aunque vengas
disfrazao’ (coro)
Que esa ropa que tú tienes es prestada, es
de tu cuñado’. (Willie Colón, Héctor
Lavoe, 1969, *Te conozco*, 1m18s)

¿Por qué el tema insiste tanto en burlarse del bacalao? Si bien ya aclaré que parte de las burlas vienen por su actitud mentirosa y sus apariencias, es necesario centrarse en un último aspecto. El pregón “que esa ropa que tú tienes es prestada es de tu cuñado” demuestra que el bacalao no únicamente finge ante los demás, sino que construye su apariencia a raíz de aquellos engaños que quiere que los miembros del barrio crean. Por ende, las críticas y burlas hacia este personaje radican en un factor actitudinal, cuando lo acusan de “incordio” y “agarrao”. También hay un factor económico, cuando este tiene que aparentar y disfrazarse para que los miembros del barrio crean sus mentiras. Todos estos engaños se complementan y construyen un personaje basado plenamente en las apariencias.

La figura retadora y orgullosa del “malo” y las apariencias falsas del “bacalao” sentarán las primeras bases de dos formas de enfrentar la realidad del barrio latino. Los sentimientos de orgullo y de burla serían los que alimentarían este tipo de Salsa brava que se enfocaría en construir personajes y actitudes que señalan con agresividad y orgullo a los muchos “bacalaos” que intentaban criticarlos. Esta “Salsa del maleante” de la que Colón y Lavoe sentaron los personajes, nutrirían a las otras orquestas de Salsa brava que le aportarían a este “otro barrio” otros sentimientos para seguir configurando esta identidad de los “guapos”.

El “malo” además de su carácter varonil y orgulloso, también tenía su lado musical. En el tema de Colón y Lavoe el hecho de saber bailar le da ventaja sobre los “bacalaos”. Para el año 1972, Willie Rosario y su orquesta estrenaron el álbum *Más ritmo*, en el cual presentaron un tema en donde el “malo” debe ignorar las críticas de los “bacalaos” para seguir tocando Salsa. En “Ni

pa' allá voy a mirar” se relata cómo los miembros de la diáspora tienen que apartar la mirada de “esa gente” que solo tiene una forma de mirar las cosas y por ello tienen dañado el ambiente. Esto podría interpretarse como que los “bacalaos” además de su actitud egoísta y cobarde, también están en contra de la Salsa como forma musical, por lo que en el tema se relata que el “malo” no puede mirar hacia ellos ya que los quieren “cerrar”. El tema expone una división entre el “malo”, que no se va a rendir y va a tener temple contra las críticas, y el “bacalao”, que destruye el ambiente musical del enclave, con una forma de pensar limitada. Dice el tema:

Ni pa' allá voy a mirar,
donde se encuentra esa gente
tiene dañado el ambiente
por su forma de pensar
Me quieren cerrar y por eso no voy a mirar (coro)
Yo ni pa' allá voy a mirar, ni pa' allá voy a mirar, qué va
Me quiere cerrar y por eso no voy a mirar (coro)
Oye, me dijo Pellín y Andy Montañez,
que a ese Gran Combo también
lo quieren tumbar no se va a poder
Me quieren cerrar y por eso no voy a mirar (coro)
Tienen dañado el ambiente por su forma de pensar. (Willie Rosario, 1972, *Ni pa' allá voy a mirar*, 0m50s)

Además de presentar otro elemento para el personaje del “malo” de su búsqueda por no mirar las críticas y seguir adelante, también la canción es una defensa por la Salsa brava que es atacada por estos “bacalaos”. La voz principal de forma contundente dice que no van a poder, y es claro que no lo lograron, pero afectaron el ambiente, ya que la Salsa brava surgió en un escenario social y musical en tensión que produjo que en su momento muchos no aceptaran a la Salsa como un producto musical auténtico del Caribe.

Esto se puede observar en el pregón que alude a que querían tumbar al Gran Combo de Puerto Rico, como le comentaron al cantante las voces principales del Gran combo, “Andy Montañez y Pellín”, para el año 1972, al cantante. Según lo anterior, este intento de “cerrar” a la Salsa se relaciona con los críticos musicales cubanos, como Juan José Suárez, que mucho tiempo después deslegitimarían a la Salsa brava como un “robo indiscriminado” y una “copia barata” de la música afrocubana, cosa que los mismos músicos rechazarían. Tal como lo expresa el tema de Willie Rosario, ya que no estarían de acuerdo con una forma de pensar en la que unos pocos “quieren el mundo arreglar, pero siempre a su manera, sin saber que los demás tienen sus propias ideas”.

Parecía que la actitud retadora del “malo” y sus luchas contra los “bacalaos” estaba en el ambiente de las orquestas. Dentro de este “otro barrio” el “malo” también es salsero, su orgullo

no está solamente en defender al barrio y burlarse de figuras del pasado (el Watusi), también en la música, es un bailarín que mira a otro lado cuando critican su música. Un año después del tema de Willie Rosario, Ray Barreto se uniría al ambiente salsero con un tema que justamente seguiría resaltando más características de este “malo” del barrio. En el álbum *Indestructible* (1973), en su tema homónimo, narra cómo un músico salsero es traicionado por sus mismos colegas. La “sangre querida” lo deja atrás —recurriendo a la figura del “bacalao”— y este, frente aquella falsedad, consigue nuevos músicos que al interpretar Salsa logran volverse indestructibles. La invitación de esta canción es a que el latino, siguiendo la imagen del “malo”, se sienta invencible frente a las adversidades, y que, pese a que sienta que se le alejan las salidas, es en la amistad verdadera en donde se consigue ser invencible. Lo interesante es que el llamado de Barreto no es a la individualidad y al rencor hacia el traidor, sino una búsqueda por la unión que es lo que logra el triunfo musical, y además el de una comunidad²⁵:

Cuando en la vida se sufre una herida
porque se pierde sangre querida
En ese momento coge el destino en tu mano
echa pa'lante, mi hermano, con la ayuda de nueva sangre
Cuando en el alma se siente un dolor, por la traición que te rinde un amigo
en ese momento, piensa que todo es posible
que con la sangre nueva está la fuerza indestructible. (Ray Barreto, 1973, *Indestructible*, 0m22s)

Este llamado a la amistad lleva a que el salsero vuelva a tener una mezcla entre actitudes violentas y valores como la seguridad, el orgullo, la fuerza y la confianza en la comunidad. El “malo” vuelve a aparecer dentro del tema, el coro continuamente lo llamará “indestructible” y lo llenará de confianza, provocando que este lance unos soneos hacia todo aquel que quiera volver a traicionarlo, como por ejemplo en los siguientes tres soneos. En el primero, alude a que su fuerza es de temer, parecido al Watusi, pero es gracias a la confianza de sus nuevos músicos que él trae “la fuerza de mil camiones” y por eso lo llaman el invencible. El segundo, es una demostración de sus actitudes de “guapo”, en una clara referencia al tema de Colón, el cantante salsero ya no se guilla tampoco de Superman, sino como el propio “guapo” latino: si se atreven a atacar de nuevo, él mismo usará la violencia contra estos, “aunque no tengo guilles de Superman, métanme mano y ya verán”. En el tercer y último soneo, siguiendo el ejemplo de Rosario, en el que el “malo” no era únicamente en su parte actitudinal sino también musical, este malo se asombra de lo bien que está tocando su nuevo grupo de músicos y de su indestructibilidad. Es por eso que pregona “algunas veces me asombro, pero Salsa es lo que

²⁵ El mensaje de Barreto es parecido al del “Conde” Rodríguez, en dónde la unidad dentro de la diáspora tiene que ser fundamental, ya que, sin ella, en ambos casos, la miseria y los bacalaos condenarían al “pueblo latino”.

pongo”, ya que para este “malo indestructible”, la Salsa es el sonido de aquellas actitudes rebeldes en las que no se admiten a los traicioneros.

Tanto Rosario como Barreto alimentaron la figura del “malo” con actitudes retadoras y rebeldes, y ambos reconocieron a la Salsa brava como vehículo para cantar todos estos mensajes que llegaban directo a la diáspora. Esta búsqueda por llenar a los latinos de la diáspora de sentimientos combativos los alejó de la vergüenza y exclusión del ambiente niuyorkino, que, al reafirmarse en la lucha, la fuerza y la resistencia enviaron mensajes para que las personas miren a otro lado cuando los rechazan o se sientan indestructibles frente a una traición.

En la línea anterior, Héctor Lavoe resalta otro valor que este “malo” del barrio debía tener: sentido de la amistad. Si el salsero de Ray Barreto era “guapo” y buscaba la unidad entre sus músicos, en el tema “Hacha y machete” (1976) del álbum *De ti depende*, Lavoe narra la experiencia de otro salsero que, siguiendo el imaginario que estaba en el ambiente, señala que con su orquesta ha buscado la sonoridad salsera en la que agruparon “el sabor con el ritmo”. Con esto, alude a la búsqueda salsera ya expuesta en el análisis de “Pa’bravo yo”, solo que en el tema se refiere a la amistad y unidad con sus músicos y otros integrantes del enclave. En esta unidad se rechaza al que quiera combatir solo contra las adversidades de la vida y se incita a respetar inclusive a aquellos que constantemente los critican. A partir de este mensaje de amistad y unidad, Lavoe canta junto con Colón un fragmento antes de iniciar la sección coro/pregón, en donde invita al latino a “echar pa’ lante”. Para tener más contundencia con el mensaje se usaron a sí mismos como ejemplo de superación. Pese a que los “bacalaos” les dijeron que su éxito fue suerte, lo que estaba detrás era un trabajo que solo con dedicación y compañerismo se podía hacer. Es por ello que simbólicamente Lavoe sería “el hacha” y Colón “el machete” que, con el sonido fuerte y pesado de su orquesta, enriquecerían la figura del “malo” con este mensaje por la amistad y solidaridad entre latinos caribeños:

Pa’ lante, alta la frente
de frente vamos a demostrar
Que lo nuestro no fue un golpe de suerte
Somos hacha y machete
y esa es la verdad (bis)
Fuerte, fuerte, hacha y machete (coro, bis)
Ay, aquí queda demostrado
que soy muy fuerte, muy fuerte
Fuerte, fuerte, hacha y machete (coro)
Tú ve que el palo descansa,
mientras el hacha va y viene
Fuerte, fuerte, hacha y machete (coro). (Héctor Lavoe, 1976, *Hacha y machete*, 1m15s)

En los pregones de este tema, Lavoe comienza una serie de analogías entre las herramientas y el hecho de cantar. En ellas, alude a que el palo sería el micrófono que es asaltado por la estridente voz de Lavoe que, al igual que el hacha, en su ir y venir va talando el árbol que se va rindiendo ante la fuerza del instrumento. Este pregón en el que el hacha es igual a la voz recae en los mensajes en que la figura del “malo” tiene que conseguir sus objetivos o, en este caso en específico, homenajear la voz del cantante por medio de imágenes combativas en las que la voz tiene que ir y venir cada vez más fuerte al micrófono para demostrar la fortaleza del “malo”. El mensaje de la fortaleza que debe tener el “malo” se reafirma en los pregones siguientes: Lavoe continúa con las analogías, pero esta vez, curiosamente, voltea la imagen, porque deja de identificarse con el hacha violenta, y empieza a considerar que su fortaleza también está en ser el árbol que debe sufrir los machetazos, como dice en el siguiente soneo: “yo soy como el roble viejo, entre más viejo más fuerte”. Según lo anterior, “Hacha y machete” sugiere una doble imagen en la que el “malo” tiene que ser fuerte como el hacha para conseguir lo que quiere, pero también tiene que guardar esta fortaleza para soportar como el roble los distintos ataques que se presentan en la vida. Estas consideraciones alrededor de la figura del “malo” son otra invitación a la diáspora para que, al igual que el músico salsero, pese a los fracasos y recaídas, sepa levantarse y combatir cualquier injusticia, pero también soportar los dolores siempre al lado del otro, porque si bien el hacha es necesaria, lo que le da fortaleza es estar junto al machete.

Para el año 1976, el “otro barrio” tenía sus dos primeros personajes: el “malo” y el “bacalao”, creados por Colón y Lavoe que habían sido complejizados por las demás orquestas con sentimientos y actitudes que enriquecieron a estos personajes con mensajes directos para las identidades de la diáspora. Al ser tan importantes estos mensajes, es peligroso el consenso, ya que al estar todas las orquestas del enclave tocando el mismo mensaje alrededor del “malo” y el “bacalao” podían normalizarse dentro de la diáspora los mensajes de estos personajes provocando que los latinos de a pie fuesen confundidos y esencializados según la figura del “malo”. Pese al consenso que había en el enclave sobre actitudes combativas y en exceso orgullosas del “malo” y la cobardía y el engaño del “bacalao”, estas no fueron del todo celebradas y reforzadas por todas las orquestas del enclave. Es más, algunas señalarían cómo estos elementos de “guapería” podían ser un mensaje negativo para los integrantes de la diáspora.

La orquesta Típica 73 estrenó el tema “Guaguancó de los violentos” (1976) en el álbum *Rumba caliente*. En este tema se retoma al “malo”, pero no para seguir alimentando su espectro de

actitudes, sino para criticarlo directamente. El tema sugiere que todos aquellos que sigan el camino de este “guapo” simbólico terminarán mal. Se repite de forma enfática que “la guapería no deja nada”, y deja de referirse de forma emotiva y orgullosa a los “guapos”, que para la Típica 73 son nada más que unos violentos. El tema no es solo una respuesta a la figura ya romantizada del “malo”, sino que también es una respuesta musical. “Guaguancó de los violentos” es una pieza musical dedicada a las dos caras de este “guapo”. En la primera, se crítica que, si el “malo” no cambia sus actitudes, no va a ser ningún orgullo del barrio, ni mucho menos influenciar de forma positiva la construcción de identidad, solo va a promocionar la violencia como respuesta. En la segunda, mediante el “guaguancó”, que en realidad es Salsa, se le responde a esas orquestas que sin pensar utilizan esta *forma de tocar música* para incitar a la violencia. Terminando el tema, la voz que le advirtió al “malo” que sus actitudes violentas lo estaban llevando por mal camino, sugiere que, al no escuchar su mensaje, él ya no lo puede salvar, porque en sus actitudes nota un falso arrepentimiento. Dice el tema:

Guaguancó de los violentos (coro)	Yo, yo, yo, yo
Ay, tú te pones a cantar sin saber, no tienes conocimiento	yo te quise echar pa' lante
Guaguancó de los violentos (coro)	Violento (coro 2)
Ahora yo vengo arrasando y traigo Salsa pa' tu condimento	Te di esa oportunidad
Guaguancó de los violentos (coro)	Violento (coro 2)
Violento (coro 2) x5	Ahora estás arrepentido
(Típica 73, 1976, <i>guaguancó de los violentos</i> , 2m18s)	Violento (coro 2)
	No hay quien te pueda salvar.

A diferencia del tema de Barreto en donde el coro celebra al salsero “guapo e indestructible”, el coro del tema de la Típica 73 lo señala constantemente con el dedo. Al decirle “violento” una y otra vez, reafirma el mensaje que da la canción a la diáspora, en el que, si la comunidad latina no se fija bien en sus comportamientos, estaría emulando un personaje que la va a llevar más a la violencia y a la muerte, que a una unidad y amistad con otros miembros de la diáspora. Sin embargo, parece que el mensaje de la Típica 73 fue ignorado: dos años después del estreno de “Guaguancó de los violentos”, Willie Colón, con su nuevo cantante para ese momento, Rubén Blades, estrenan lo que sería el álbum más vendido en la historia de la Salsa brava: *Siembra*. “Pedro Navaja” (1978) es uno de los temas principales del álbum que cuenta la historia de dos miembros del “otro barrio” inspirados en todo lo expuesto anteriormente sobre el “malo”. El tema empieza con el bullicio de la ciudad, se escuchan sirenas de ambulancias y carros de policías, y la voz de Blades irrumpe para introducirse como narrador y contar una historia que aconteció en el “otro barrio”. Cuenta que vio pasar por las esquinas del barrio a Pedro Navaja, un “guapo”, que resumiría todo lo hecho por Colón, Lavoie, Barreto y Rosario

entre otros, pues por su ropa se muestra como el gánster latino que representaron a Colón y Lavoe:

Usa un sombrero de ala ancha de medio la' o
Y zapatillas por si hay problema salir volao'
Lentes oscuros pa' que no sepan qué está mirando
Y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando.
(Rubén Blades, Willie Colón, 1978, *Pedro Navaja*, 0m54s)

Sus actitudes de maleante también sirven para la configuración de dicho personaje, pues se siente “invencible”. En la narración de Blades un carro de policía pasa al frente de él, pero Pedro Navaja, pese a estar armado como bien lo anuncia su nombre, simplemente se ríe y el diente de oro que lo caracteriza brilla. Pedro Navaja sería entonces el clímax de la imagen del “malo”. Con su imagen y obvia soberbia, termina teniendo un nombre propio, cosa que es muy importante, porque ya no es un personaje abstracto como “el malo”, sino que Pedro Navaja le da un nombre a ese legado, y como tal el “otro barrio” tendría a su primer habitante, que es la suma de todo un ambiente representacional y musical. Por otro lado, en la narración de Blades está el personaje de Josefina Wilson. A partir del nombre de este personaje es posible deducir que es miembro de la diáspora latina en Nueva York al tener su nombre de origen latino, pero su apellido norteamericano demuestra que es un personaje ya inmerso en los cruces culturales de la comunidad latina en la ciudad. La narración indica que ella había tenido un mal día en el trabajo, y pese a recorrer la esquina del barrio, no había hecho el dinero para comer. La canción dice:

Como a tres cuerdas de aquella esquina una mujer
Va recorriendo la acera entera por quinta vez
Y en un zaguán entra y se da un trago para olvidar
Que el día está flojo y no hay clientes pa' trabajar
(Rubén Blades, Willie Colón, 1978, *Pedro Navaja*, 1m14s)

La narración, que en un principio estaba separada en los dos personajes, se junta. Pedro Navaja al ir caminando por la avenida logra ver que Josefina Wilson sale del zaguán y la escoge como su próxima víctima, porque a diferencia del “malo” Pedro Navaja es un asesino que como expresó la Típica 73, se dejó llevar por la violencia. Sin embargo, antes de llegar a cometer el asesinato, la canción de Blades cuenta que Josefina Wilson llevaba en su bolsillo una pistola, y en el momento del acto ese detalle le da la sorpresa a Pedro Navaja:

Mientras camina del viejo abrigo saca un revólver (esa mujer)
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' a la avenida
Mientras reía el puñal hundía sin compasión
Cuando de pronto sonó un disparo como un cañón

Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía a esa mujer
Que revólver en mano y de muerte herida, a él le decía:
“Yo que pensaba: hoy no es mi día, estoy sala’
Pero, Pedro Navaja, tú estás peor: tú estás en na’”
(Ruben Blades, Willie Colón, 1978, Pedro Navaja, 2m38s)

Pedro Navaja, el “malo” romantizado, muere junto con Josefina Wilson, frente al silencio y la indiferencia del barrio. Nadie salió a observar qué había pasado, únicamente un “bacalao” borracho pasó por el frente de los cadáveres y recogió los objetos que los representan a ambos: el puñal y el revólver, y el triste motivo de sus muertes, unos pocos pesos.

Justamente no es el “malo” el que introduce la estructura coro/pregón que celebra sus logros, sino que en este caso es el “bacalao” quien expresa lo que sucedió en el tema “la vida te da sorpresas, sorpresas te la vida”. Este refrán abre la sección coro/pregón en donde se puede evidenciar la sabiduría del barrio acerca de la malandrería. Tal y como se lo dijo el mismo Blades a Pagano en una entrevista: “dentro de la descripción que estoy haciendo, esa filosofía de barrio de particular grupo, al soltarlo nada más, la persona lo escucha y se ríe: todos sabemos que no es así, el maleante sabe que no es así” (p.329).

Blades sabe que en el barrio latino no es verdad lo que sucede en la canción, que en realidad los maleantes son diferentes, pero en la canción este “otro barrio” expresa toda una tradición de la que él es partícipe. Por ejemplo, el pregón que dice “Pedro Navaja, matón de esquina, quien a hierro mata a hierro termina” alude a lo ya trabajado en “Guaguancó de los violentos”, en el que para Pedro Navaja ya era muy tarde, nadie lo podía salvar, y por ende terminó muriendo de la misma manera que él quitaba vidas. Otro ejemplo de estos refranes alrededor de la figura de Pedro Navaja dice que “en barrio de guapos, cuidao en la acera, cuidao camara’ que el que no corre, vuela”, insistiendo en que este “otro barrio” en Nueva York era barrio de “guapos”. El “otro barrio” es dominado por las lógicas violentas de estos personajes impuestos por las otras orquestas y, si bien no existen los “malos” en la realidad, si no se tiene cuidado con los mensajes que transmiten en las canciones, un latino podría ser fácilmente confundido por un personaje si acaso parecido a Pedro Navaja que podría resultar en la estereotipación y contribuir a la estigmatización de los latinos en los Estados Unidos.

Con los dos personajes del “otro barrio” con nombre propio, Pedro Navaja y Josefina Wilson, parecería que ya se completaría esta tipología del barrio que tiene en su raíz la figura del “malo”. La representación del “guapo” se fue tejiendo en un intento por caracterizar una

identidad nacida alrededor de todas aquellas actitudes y sentimientos que Pedro Navaja intentaba evocar, sin embargo, falta aún un poco por analizar.

En el año 1980, el nuyoricano Henry Fiol estrena su propia versión del éxito de Compay Segundo²⁶, “Ahora me da pena” (1980), segundo tema del álbum *Fe, esperanza y caridad*. En principio podría entenderse como una canción dedicada al desamor, pero en su desarrollo tiene un giro radical, en donde la voz principal empieza a sentir pena por “alguien”. Inmediatamente después la voz que canta admite que espera junto a ese “alguien” el grito que rompa las cadenas, unas cadenas que serán desarrolladas alrededor del tema.

A diferencia de los otros temas en donde el personaje o el mismo cantante suelen ser el “malo”, en este caso Henry Fiol canta su perspectiva sobre los “guapos” del “otro barrio” y así evidencia su lugar de nacimiento, el barrio latino de Nueva York. Aunque Blades dijera que las formas de actuar y los personajes como Pedro Navaja no influían de ninguna manera en este barrio, la representación ya estaba permeada por las actitudes de Pedro Navaja: “Yo nací en Nueva York, en el condado Manhattan, donde perro come perro y por un peso te matan”. Fiol se sitúa en un “otro barrio” peligroso, en donde los valores de solidaridad que pregonaba el “malo” ya no estaban, cada cual se valía por sí mismo haciendo que los mensajes de unidad y amistad quedaran a un lado. El coro de este tema, “hasta pena me da”, es una crítica a las cadenas que perjudican a los latinos de la diáspora y a la imagen de Pedro Navaja que, para la visión de Fiol, había llenado al latino de puras actitudes egoístas, llevadas por la “rutina”, el “truquito” y la “jugada” que aluden a estrategias para sacar ventaja de los demás. Sin embargo, esta no sería una crítica únicamente a los latinos en Nueva York, sino al mismo sistema estadounidense que ha hecho que estos mismos latinos sean víctimas de injusticias y rechazo en la ciudad, lo cual sería otra de las razones del coro. Según lo anterior, “Hasta pena me da” es un lamento a que el latino se perjudique a sí mismo con sus actitudes de “malo” y también a unas lógicas que lo excluyen. Dice el tema:

Qué pena me da (coro)
Ver mi gente abusada
Qué pena me da (coro)
Siempre la misma jugada
Qué pena me da (coro)
Víctimas de avaricia

Qué pena me da (coro)
Son víctimas de injusticia
Qué pena me da (coro)
Esto no puede seguir
Qué pena me da (coro)
Pronto todo cambiará

²⁶ Famosísimo músico cubano, conocido principalmente por dos agrupaciones, “Los compadres” y “Buena Vista Social Club”, ambos grupos focalizados en preservar y llevarle a las nuevas generaciones la música tradicional afrocubana. Entre sus temas más reconocidos están “Chan Chan” y “Guajira guantanamera” y con la que Fiol reinterpretó “ahora me da pena”.

Qué pena me da (coro)
No pierda fe, no pierda fe, no pierda fe
Qué pena me da (coro)
Víctimas del ¡Ay, bendito!
Qué pena me da (coro)
Víctimas de ignorancia

Qué pena me da (coro)
Que son víctimas de circunstancias
Qué pena me da (coro)
Víctimas de su truquito.
(Henry Fiol, 1980, *Ahora me da pena*,
2m56)

Pese a las cadenas, que serían esa dualidad de elementos que perjudican al latino, la canción no es solo pesimista, si bien la mayoría de pregones de Fiol lo sugieren. Luego de evidenciar lo que perjudica a los miembros de la diáspora, insiste en que no hay que perder la fe, que el orgullo para “defender lo que es de ellos” ya no va a depender de una imagen de “malandrería” y que pronto vendrá el “cantazo”. Ese sería el momento de otro tipo de unión alrededor de un grito en el cual los latinos en Estados Unidos empezarían a denunciar las violencias de lo que sufren en el país, un grito para que despierten del embrujo de los “truquitos”, para que rompan las cadenas.

El mensaje de la Típica 73, que parecía olvidado, fue retomado por Fiol, pero no para evitar que existan Pedros Navaja, sino para anunciar el daño que según él ya le habían hecho tanto al “otro barrio” como al barrio territorial estos mensajes en exceso combativos. Con ese sacudón que le da Fiol a toda la tradición del “malo”, los temas que vendrían después tendrían un cambio sustancial, en donde la figura de Pedro Navaja sería reemplazada por una más peligrosa y descorazonada, y, el “bacalao”, que era la figura chismosa y habladora, empezaría a ser buscado por paramilitares que tienen cercado el “otro barrio”.

Para el año 1981, Rubén Blades, junto con Willie Colón, estrenaron “Te están buscando”, canción incluida en el álbum *Canciones del solar de los aburridos*, que retoma la imagen del “bacalao”. En el barrio, el “bacalao” era el ejemplo de aquel que se disfrazaba para aparentar frente a los miembros del barrio y siempre estaba atento para criticar y traicionar al “malo”. Sin embargo, con el fuerte mensaje de Fiol, ya las acciones del “bacalao” no serían intrascendentes, afectarían a todo el “otro barrio”. “Te están buscando” narra, a voz de Blades, la historia de un “bacalao” que decidió apostar dinero con las personas equivocadas y que, a diferencia del “malo” o Pedro Navaja, sí son realmente peligrosas. Nadie en el barrio conoce el paradero del “bacalao”, pero todos lo conocen y saben su historia, se sabe que es un mentiroso y que por su culpa, por la misma esquina por la que pasaba el carro de la policía en “Pedro Navaja”, ahora pasa un carro negro de personas sin nombre que acechan a los habitantes del barrio buscando al “bacalao”.

“Los de la seguridad”, como los llama Blades, a diferencia de Pedro Navaja, no se llevarán sorpresas. En el estilo de pregón de Rubén Blades, que parecen refranes, cuenta que estos tipos son verdaderamente peligrosos, como lo demuestra el siguiente soneo: “te están buscando unos tipos que cuando niños su mamá no los quería y ahora de adultos viven repartiendo bófeta”. Las actitudes violentas y orgullosas del “malo” no se comparan con las de “los de la seguridad”, porque estos no están intentando reafirmarse como “indestructibles” y burlarse del “bacalao”, ellos están buscándolo para matarlo. Inclusive, como sugiere el tema, estos paramilitares ya han matado a otros en el “otro barrio” en búsqueda de él:

Olor a hombre
 Hay una peste a hombre en la calle
 Salsipuedes
 Por tu culpa camara'
 Te andan buscando pa' amarrarte a una
 silla
 Echarte encima el agua fría y un chin de
 electricidad
 Por tu mala maña de irte sin pagar (coro)
 Por tu mala maña has dejado la esquina
 del barrio tan caliente
 Que ahora uno, ¡ay!, no se puede ni parar
 Por tu mala maña de irte sin pagar (coro)

Si llega el gobierno empujando
 ciudadanos
 Y pidiendo el cartón de identidad
 Por tu mala maña de irte sin pagar (coro)
 Por tu culpa, pana, me lo dijo pana
 Madame Kalalú
 Que algo malo iba a pasar
 Por tu mala maña de irte sin pagar (coro)
 Otra vez despacito por el barrio pasa el
 carro negro
 Buscándote, los de la seguridad. (Rubén
 Blades, Willie Colón, 1981, *te están
 buscando*, 4m50)

Es tal la gravedad del asunto que Blades, recurriendo a un ejemplo hollywoodense, habla sobre este grupo que quiere torturar al “bacalao” electrocutándolo, y que con el malestar que ha provocado su búsqueda la esquina de Pedro Navaja ahora era muy peligrosa. Es tanto el revuelo que el gobierno ahora también lo está buscando, y se la pasa requisando a los otros miembros del barrio, por lo que todos los pregones en conjunto quieren dibujar la sensación de peligro que genera el carro de los “de la seguridad” pasando por las calles. En esta canción, que ilustra la búsqueda de este “bacalao” y de lo que han provocado sus características (mentiroso y traidor) pasan de ser graciosas a preocupantes, ya que afectan a toda la comunidad. El mensaje de la canción se centra en que el egoísmo de uno puede perjudicar a muchos y la falta de unidad lleva a que la camaradería pase a ser “una caza de brujas” por encontrar a uno de los miembros del barrio para entregárselo a un grupo paramilitar.

En el “otro barrio”, ya influenciado por esta transformación vista en “Te están buscando”, la imagen del fallecido Pedro Navaja inspiraría a un personaje mucho menos caricaturizado, que responde a este cambio que tuvo la imagen del “malo” a principios de los años 80 y le daría fin

a esta tipología del barrio. La canción de Héctor Lavoe, “Juanito Alimaña” (1982), del álbum *Vigilante*, trae la historia de un “malo” que ya no trae consigo ni la indestructibilidad ni los elementos que ayudaban a consolidar una identidad con la guapería. Este personaje es el temor de la Típica y de Fiol, violento y experto en el “truquito y la jugada”.

El tema cantado por Lavoe, curiosamente empieza haciendo alusión al tema de Rosario “Ni pa’ allá’ voy a mirar”, sin embargo, la expresión “ni pa allá’ voy a mirar” ya no se refiere a no prestar atención a los críticos de la Salsa brava, sino al peligro que puede existir en las esquinas porque Juanito Alimaña puede estar allí. Luego de eso, la canción construye una ciudad y un barrio lleno de peligros al compararlos con “una selva de cemento” y a los “guapos” que la habitan como “fieras salvajes” y nadie que habite sus calles se salva de la locura. En este ambiente despiadado, el tema introduce a Juanito Alimaña, este miembro del “otro barrio” que, a diferencia de la elegancia hollywoodense de Pedro Navaja, es presentado en medio de un asalto, en el que sin ningún problema ni remordimiento entra a un local, pone su arma en el mostrador, roba y se marcha. Es tal el miedo de los otros miembros del barrio que, pese a que todos lo ven, nadie dice nada, incluso si a ellos los han robado también. Lo interesante es que la narración comenta que a este personaje lo han metido preso, pero por la corrupción de la justicia, al tener un primo entre los policías, permite que vuelva a su cometido.

Juanito Alimaña, a diferencia de Pedro Navaja, no es presentado desde la perspectiva de un solo foco, la canción está construida para que distintos miembros de este “otro barrio” canten —desde la voz de Lavoe— las fechorías y acciones que hacen a este personaje el terror del barrio. Dice la canción:

En su mundo
Mujeres, fumada, y caña
Atracando vive Juanito Alimaña (coro)
Cuando él era muchachito
Las cositas que pedía
Y si tú no se la dabas, la mandaba,
Como quiera la cogíaa

En su mundo
Mujeres, fumada, y caña
Atracando vive Juanito Alimaña (coro)
Ese, ese tumba lo que ve
Si lo ve mal puesto
Anda cuida tu cartera
Ese sí que sabe de eso

En su mundo
Mujeres, fumada, y caña
Atracando vive Juanito Alimaña (coro)

Si el otro día lo encontré
Y guilla’o él me decía
“Tumba aquí lo que tú quieras
Pue’ mi primo es policía”

En su mundo
Mujeres, fumada, y caña, ese es, ese es
Atracando vive Juanito Alimaña (coro)
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

En su mundo
Mujeres, fumada, y caña
Atracando vive Juanito Alimaña (coro)
El rey de la fechoría
Ayer me dijo Facundo
Todo el mundo lo conoce

Óyeme, en el bajo mundo

En su mundo
Mujeres, fumada, y caña
Atracando vive Juanito Alimaña (coro)
Mira, mírale las manos
En ella' no tiene un callito
Ese nunca ha trabajao'
Y siempre anda bien bonito

En su mundo
Mujeres, fumada, y caña
Atracando vive Juanito Alimaña (coro)

Oye, ayer él iba muy triste, y llorando así bajaba
"Vengo de un velorio brother, el de Pedrito Navaja". (Héctor Lavoe, 1982, *Juanito Alimaña*, 2m54s)

La canción cuenta que el personaje desde pequeño tenía esas actitudes de "guapo" que, según Fiol, podrían deberse a la falta de oportunidades que tenían los jóvenes latinos en la ciudad. Sin embargo, el tema insiste con los demás pregones en que su maldad es intrínseca a él. Otros testimonios/pregones recuerdan que su modo de "trabajo" es robar, y que por eso mismo siempre anda bien arreglado. Otro soneo muestra que tiene la confianza de decirle a un miembro del barrio que robara en una tienda cualquier cosa, porque se "guillaba" de que su primo era policía. Otros pregones están diseñados para contar su vida de ladrón, en el que todos los demás "guapos" lo conocen a él en el bajo mundo del "otro barrio". Es más, la misma canción comenta que Pedro Navaja se conocía con Juanito Alimaña y este había ido al velorio del otro, siendo el único malandro que tenía nombre propio y estaba con vida en el barrio. Es interesante que un personaje ficcional haya ido al velorio del otro, esto se puede entender como producto del final de la evolución del "malo" en la historia de la Salsa brava.

El "malo" intentó ser una imagen en la que se buscaba el orgullo de los latinos con una serie de actitudes que lo motivaban a ser el más "guapo" y en el que la Salsa brava era su motor musical para lograrlo. Sin embargo, al irse lentamente "violentando" y "recrudecendo" con el paso del tiempo y al estar la muerte presente con el "bacalao" de "Te están buscando" y "Pedro Navaja" ya los mensajes eran distintos. Por lo tanto, no es ninguna casualidad que Juanito Alimaña asistiera al funeral de Pedro Navaja, porque al ser el último peldaño de esta tipología, evidenciaba otro mensaje completamente distinto para los integrantes de la diáspora. "Juanito Alimaña" es una parodia acertada de un ladrón temible, en la que ninguno de los mensajes positivos que estaban antes se presentan, ya que fueron sepultados con Pedro Navaja, por lo que el tema parece ser un triste recordatorio de que los valores centrados en la violencia y la "guapería" solo podían llevar a eso, a personajes que tienen en su limitado mundo "mujeres, fumada y caña".

A lo largo de esta tipología se pudo observar cómo a raíz de los personajes introducidos por Ray Barreto se fue cosechando toda una forma de pensar al sujeto latino. Con el reemplazo del Watusi y el Hablador, se introdujo una nueva perspectiva alrededor del “guapo”. El “malo” respondería a las identidades masculinas del barrio latino en Nueva York, violentas y orgullosas por preservar "lo suyo" y que ganaban fuerza al burlarse de los diferentes “bacalaos” que estaban en el barrio. Gracias a eso, otras orquestas enriquecerían a estos personajes, que al transcurrir los años fortalecerían a este “guapo” con mensajes dirigidos hacia la diáspora latina en donde no se debía mirar a los envidiosos, construir una indestructibilidad frente a las traiciones y priorizar el valor de la amistad. Sin embargo, a este “malo” salsero, porque también fue caracterizado como tal, se advirtió con mensajes que criticaron la imagen del “malo” y cómo sus actitudes podrían repercutir en la diáspora. La Típica 73 lanzó fuertes mensajes en contra de la violencia y cómo esta idiosincrasia afectaba a los latinos de a pie, pero simplemente fueron ignorados. El "otro barrio" conformado por "malos" y "bacalaos" tocó su punto mayor con la entrada de Pedro Navaja, que encarnaba todos los valores antes descritos por las demás orquestas, solo que a diferencia de las otras representaciones, la muerte empieza a cobrar factura, porque el personaje hollywoodense termina siendo asesinado luego de cometer un feminicidio. Después de las sorpresas de Pedro Navaja, en el “otro barrio” fueron desapareciendo los mensajes del orgullo y la defensa del barrio, los “bacalaos” eran perseguidos por paramilitares y Juanito Alimaña, visitando la tumba de Pedro Navaja, dejaba atrás todas las intenciones de una unidad entre latinos, para configurar a un asesino que aterraba incluso a los miembros del “otro barrio”.

El niche, herencias y búsquedas de lo afrolatino

Las caras lindas de mi gente negra
son un desfile de velas 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.

Ismael Rivera en
“Caras lindas”

En este “otro barrio” habitado por Pedro Navaja, Juanito Alimaña, Josefina Wilson y muchos “bacalaos”, existe también un espacio para la lucha, el recuerdo y el sabor. En la Salsa brava los mensajes no estaban únicamente enfocados en el orgullo por el barrio y la violencia para defender lo “propio”, también está construida alrededor de su conexión con África y sus tambores, el orgullo de ser negro y la crítica a la discriminación racial. En el barrio latino, la población negra, al igual que la latina en Estados Unidos, tenía que soportar el rechazo y la discriminación, pero también sufría las violencias de ser negro en un país como Estados Unidos, que como argumenta Juan Godoy Peñas en su texto *Are you black or latino? Ser afro-latino en Estados Unidos* (2020), está racialmente estructurado bajo la oposición negro/blanco. Esta oposición hace que el afro-latino se encuentre en el aire en sus búsquedas identitarias, porque si bien en la Salsa brava se apostó por un “pueblo” o una “raza” latina que tuviera un enfoque en una Pan-latinidad caribeña, su enfoque no se concentró en cantarle a los demás países latinoamericanos. Por ende, en este apartado quiero analizar en dónde se sitúan los afro-latinos en el “pueblo latino”.

El afro-latino tiene que luchar por una doble, incluso triple identidad la cual dialoga entre la tradición negra —sus riquezas y sus dolores—, la lucha por identificarse como latino, y la adaptación a los Estados Unidos. Esta es la problemática que le contaba Pete el “Conde” Rodríguez a César Pagano en su libro *El imperio de la salsa* (2018) en diferentes fragmentos de la entrevista:

La gente era racista. Sufrí de discriminación cuando estaba en el Ejército, donde no podía comer en un restaurante de gente blanca. Yo podía entrar a un supermercado pero no podía usar el mismo baño que usaban los otros compradores.

Otra escuela que tuve que aprender en Nueva York es a subsistir en la calle, que era muy peligrosa. Los latinos teníamos que conformar pandillas para defendernos de las otras que se formaban, casi siempre de otras nacionalidades como italianos o judíos.

Yo toqué con la Orquesta Oriental Cubana en Nueva York desde que llegué jovencito. Y después de salir del Ejército, me enseñaron a tocar conga, porque yo era bongosero, ya que mi papá tocaba bongó y él me enseñó. Cuando salí de la Oriental Cubana, ya yo sabía varios secretos de la charanga y lo profundo del mazacote del tambor (pgs. 245-247)

Estos tres fragmentos evidencian la experiencia de Pete el “Conde” Rodríguez como afrolatino en los Estados Unidos. Él tuvo que vivir las violencias racistas del binarismo blanco/negro, que hacían que no pudiera comer en los restaurantes ni entrar en los mismos baños que los blancos. Asimismo, por ser latino, tuvo que enfrentarse a la precariedad y a la violencia de las calles. Sin embargo, fue en Estados Unidos donde él pudo aprender los fundamentos de la música afrocubana y su rica tradición rítmica, tanto en la conga como las enseñanzas de su padre en los bongós. A esos tres retos se tuvo que enfrentar el afrolatino en Nueva York, los cuales serían expresados mediante las letras de la Salsa brava. Uno de sus principales enfoques era musicalizar para los otros miembros de la diáspora que en el “otro barrio” el hombre negro podía cantarles su historia, que está marcada por la diferencia entre negro y blanco establecida en el sistema racial colonial de las Américas.

Para Stuart Hall en el capítulo *El espectáculo del “otro”* del libro *Sin garantías trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (2010), la diferencia, por un lado, puede crear significado, formar un lenguaje/cultura, ayudar a conformar identidades sociales y un sentido sexual. Por el otro, puede ser vista como amenazante, un sitio de peligro, de hendidura y agresión hacia el otro. A partir de entender la diferencia como una ambivalencia en la representación, Hall se centra en cómo la diferencia es utilizada para marcar una diferencia racial y significar al otro racializado.

¿Cómo piensa Hall una diferencia racial? De los muchos ejemplos que utiliza, quiero centrarme en uno que redondea la idea. El autor propone el ejemplo de cómo funcionaban las lógicas durante la esclavitud en la plantación, bajo un discurso racializado estructurado por medio de oposiciones binarias. Estas partían de características biológicas determinantes entre las “razas”, los rasgos físicos entre blancos y negros podían usarse para argumentar que esas diferencias eran inexorables, ya que esos cuerpos eran pruebas no solo para sustentar la diferencia, sino que serían bases para un “conocimiento racializado”. Según la lógica de esos binarismos, los blancos eran los que guiaban el desarrollo intelectual, el refinamiento del aprendizaje y un

pensamiento guiado por la razón que se asociaba con la cultura. Mientras que los negros se guiarían por el instinto, por las emociones, una vida sexual y social asociada a una ausencia de civilización y una pureza que los ligaba a la “naturaleza”. Dentro del “otro barrio” se cuentan las historias de este binarismo durante la época de la esclavitud en el Caribe, como argumenta Alejandro Álvarez en su texto *representaciones del afrodescendiente a partir de las canciones de Salsa* (2014). Según Alejandro Álvarez, con el secuestro y posterior importación de población africana, para trabajar en la agricultura y la explotación de recursos americanos, para justificar simbólicamente el dominio sobre los africanos, los hacendados se autodenominaron “amos” y justificaron las violencias hacia los cuerpos de los africanos al reducirlos a “bestias de carga” que debían ser marcados con el hierro en su piel. Bajo estas lógicas, en las que el hombre negro era pensado y explotado por sus “características naturales” para trabajar en la plantación, el cantante Ismael Rivera estrena “Witinila” (1973) en el álbum *Traigo de todo*. El tema le canta al negro Witinila:

El negro Witinila al monte fue a parar,
porque no quiso ser esclavo quería su libertad
Y le pidió a los santos de su devoción que lo salvaran
del látigo rudo del mayoral, mayoral
Witinila, huye, huye (coro)
Witinila clamaba por libertad
Witinila, huye, huye (coro)
Por eso pal monte, el viejo se fue a parar
Witinila, huye, huye (coro)
Witinila en el monte está sonando un tambo’ (Ismael Rivera, 1973, *Witinila*, 0m30s)

La narración se sitúa en la época de la plantación colonial en el Caribe, en donde el sistema esclavista era el motor principal de las haciendas caribeñas. En ellas, Witinila era uno de los muchos esclavos negros que se enfrentaban a este sistema violento. La canción narra los deseos por ser libre de Witinila, el cual tenía que enfrentarse al “látigo” que es símbolo de la violencia, el castigo y el control del esclavista blanco sobre el hombre negro y al mayoral que era el encargado de supervisar al esclavo negro para que cumpliera sus trabajos o sus azotes “rudos” impactarían en su cuerpo. Witinila, con el arraigo a sus creencias religiosas, traídas de África, al “rezarle a los santos de su devoción” y al sufrir las violencias, decide convertirse en un negro “cimarrón”²⁷ que tiene que huir del yugo del mayoral. En el tema también se puede observar que otro de los gestos de rebeldía de Witinila era tocar los tambores, por lo que se deduce que los puntos en los que el hombre negro, según el tema, mantenía su conexión con África,

²⁷ Dice Álvarez sobre El cimarronaje: “se refiere a la huida de esclavos de la plantación en calidad de fugitivos. Muchos de ellos se internaron en las montañas y crearon comunidades rebeldes que alimentaron la resistencia a la plantación esclavista y a la dominación colonial. (p.487)

radicaban en sus creencias religiosas y sus herencias musicales, con las cuales le pone frente al “látigo rudo” del racismo.

El tema “Witinila” además de evidenciar las lógicas de poder y dominación racial, también contiene un mensaje de la lucha contra el sistema esclavista. A Witinila se le celebra en toda la canción su cimarronaje, énfasis que demuestra que las herencias coloniales no están únicamente marcadas por el látigo y el dolor, sino también por la rebeldía y el tocar de los tambores. Esa rebeldía marcada por los tambores puede significar una resistencia distinta al huir. La música se convierte en uno de los vehículos por los cuales Witinila logró escapar del látigo, ya que mientras el mayoral es representado por el látigo, Witinila es marcado por los tambores que, si se relaciona con la Salsa, es una expresión de la creatividad al explorar con los sonidos que escapan de la coerción que se verá muchísimo tiempo después con las descargas. Al igual que Witinila tocaba por su libertad, los mismos tambores se liberaban de las ataduras de algún género musical en específico.

No es casualidad que al cantar la historia negra en la Salsa brava se aluda a personajes rebeldes que mantengan un mensaje con carga histórica de que lo afro no podía y no puede mantenerse prisionero de lógicas binarias en donde una raza se autoproclama mejor que la otra. Sin embargo, aún con la rebeldía de Witinila como mensaje para los afrolatinos, “la diferencia racial significativa” persiste entre líneas en las diferentes canciones de Salsa brava. Según Hall, para construir a un otro racializado, no se necesita únicamente de formas de poder como la plantación, ni lógicas binarias como la de negro/blanco, sino que el “otro” se construye con la representación y en este “otro barrio” la representación del hombre negro y sus herencias fue construida de muchas maneras.

En otra de ellas, este ya no estaba bajo el látigo rudo del mayoral, en un contexto colonial, sino que está representado como un hombre negro de clase trabajadora fiel a su casa. Tal como Ismael Rivera cantaría junto con el percusionista Kako Bastar en el tema “Mi negrita me espera” (1971) del álbum *Lo último en la avenida*, en donde se narra la historia de un hombre negro que tiene que trabajar en la ciudad hasta la noche, sin embargo, al parecer el hombre negro se encuentra con unas personas que no lo dejan ir a su casa. Mientras tanto, lamenta que su negra lo esté esperando y si no lo dejan ir ella no podrá dormir. Dice el tema:

Es tarde, ya me voy, mi negrita me espera
Hasta mañana, porque cuando salí
Dijo: "Negro no tardes en la ciudad"
Es tarde, ya me voy, mi negrita me espera

Hasta mañana, porque cuando salí
Dijo: "Negro no tardes en la ciudad"
Si yo no vuelvo mi negrita se desvelará,
no se acostará

Déjenme irme que es muy tarde ya
Voy sin miedo de la noche que muy negra
está
El hombre bueno no teme a la oscuridad
Yo ando por buen camino y en mi soledad
Déjenme irme que es muy tarde ya
Voy sin miedo de la noche que muy negra
está
El hombre bueno no teme, no teme, no
teme a la oscuridad, camara'
Déjenme irme que es muy tarde ya (coro)

Déjenme irme ya, déjenme irme ya, mi
negrita se desvelará
Déjenme irme que es muy tarde ya (coro)
Como yo soy negrito bueno ando sin
miedo en mi soledad
Déjenme irme que es muy tarde ya (coro)
Mi negrita se desvelará si yo no llego
temprano, camara'
Déjenme irme que es muy tarde ya (coro)
Déjenme irme ya, déjenme irme ya, me
quiero ir ya. (Ismael Rivera, Kako Bastar,
1971, *Mi negrita me espera*, 0m15s)

En el tema, “el negrito bueno” tiene que trabajar con un horario que parece extenuante: sale en la madrugada, haciendo que siempre su “negrita” se desvele, como sugiere la canción. Por el tono de súplica del hombre parece que sus compañeros de trabajo no lo quieren dejar ir, pero no en un tono de camaradería, sino que parece que lo retienen contra su voluntad, y él solo puede defenderse con sus buenas intenciones. El tema parecería que no muestra ningún aspecto relevante con relación a la carga histórica de “Witinila”, pero por el mismo comportamiento de los personajes, se puede observar que el hombre negro sigue siendo vulnerado. En “Mi negrita me espera” se presentan dos personas negras infantilizadas, son chiquitos y débiles, unos “negritos” que viven de sus buenas intenciones y de quienes el mundo se aprovecha. Estos personajes “negritos buenos y diligentes” son herencia de las representaciones coloniales, como comenta Hall en el caso del “buen esclavo cristiano” que se veía en novelas pro-abolicionistas como “La cabaña del Tío Tom”, de Harrier Beecher-Stowe, que muestra cuerpos negros devotos y humillados como el del Tío Tom junto con la esclava Mammy. Los “negritos buenos”, aunque en el tema de Rivera intenten dar un mensaje de “buenas personas”, si se lee entre líneas, son herencia de los estereotipos que resultan de las representaciones coloniales como los del “buen esclavo”. Si bien el “otro barrio” intenta mostrar mensajes en donde el afrolatino vea el pasado africano, también está atado a representaciones estereotipadas sobre su propia identidad. Pero antes de observar otras representaciones para construir lo afro del “otro barrio” desde las letras de la Salsa brava, es necesario pensar a qué me refiero con estereotipo en este caso en particular.

Cuando trabajé la imagen del “malo” no recurrí tanto a esta noción, debido a que con el “malo” hay un desarrollo narrativo continuo de las mismas actitudes y personajes que permiten pensarlos desde el “otro barrio” mismo. No obstante, la imagen del hombre negro tiene una gran carga histórica, musical y representacional que está marcada por distintas expresiones sobre el hombre negro y que impacta su representación en el “otro barrio” que no puedo

ignorar. Es por ello que, con las actitudes del “malo”, muchas de esas podían apelar a cualquier latino que en el barrio tuviese una actitud violenta, pero no todo el que tenga una actitud violenta en el barrio es afrolatino. Después de esta pequeña aclaración, el estereotipo lo voy a entender desde las posiciones de Stuart Hall, en donde:

Los estereotipos retienen unas cuantas características “sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas” acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican los finales sin cambio o desarrollo hasta la eternidad. (p.430)

A raíz de esta primera definición básica de estereotipo, Hall la complejiza más con una serie de características que definen la manera en la que funciona en la representación. La primera característica alude a que al estereotipar pretende reducir, esencializar y fijar la diferencia, esto quiere decir que los estereotipos retienen una característica memorable del individuo, reducen todo a esta característica, la exageran y simplifican para que no cambie y se fije en la eternidad. La segunda característica del estereotipo despliega una estrategia de “hendimiento”, esto implica que se divida profundamente lo aceptable y lo normal de lo inaceptable y anormal. Ese hendimiento se sustenta en que mantenga un orden social y simbólico entre el “nosotros” imperante y el “otro”, se envía a un exilio lo diferente tachado de “desviante” “patológico” e “inaceptable”. El tercer punto del estereotipo tiende a ocurrir donde existen grandes desigualdades de poder. Con este punto, Hall quiere centrarse en que, cuando la clase dominante ejerce un poder sobre otra, no es únicamente con la violencia, sino con un entramado de cuestiones simbólicas y de la representación arbitraria del “otro”. En palabras de Hall, la clase hegemónica quiere que parezca consensuado, natural e inevitable mediante el estereotipo. Para estudiar más a fondo el estereotipo, voy a analizar brevemente el África que aparece en la Salsa brava y que define aún más la presencia del hombre negro en el “otro barrio” y que inevitablemente está atravesado por el estereotipo.

Pensar África es un reto enorme, pero la única certeza que yo tengo es que, a la hora de hacerlo, existen muchas Áfricas, hay distintas versiones de ella, construida desde discursos racistas o reivindicadores con múltiples representaciones. Según lo anterior, el África del “otro barrio” es un África estereotipada, no con el interés de generar una hendidura ni generar violencias, sino con lugares comunes y estandarizados producto de la estrecha relación de la Salsa brava con la industria cultural. Un rastro de esta África estereotipada está en la relación con la tradición Yoruba²⁸ que permea al “otro barrio”. Lo interesante de esta, es que pertenece a la

²⁸ Según Donna González Obaño en su trabajo *Glosario de africanismos recogidos en la parte no lexicográfica de la obra El Monte de Lydia Cabrera*. La tradición Yoruba se relaciona con las prácticas religiosas y musicales

santería durante la época de la esclavitud. En la santería, los esclavos que traían sus divinidades, como Witinila, tenían que ocultarlas del mayoral, por eso las mezclaban con los santos católicos haciendo de esta una religión sincrética. En ella, los orishas —espíritus principalmente relacionados a la naturaleza y a los caminos que el devoto debía seguir— se mezclaban con los santos católicos.

La Salsa brava tomó prestadas diferentes figuras de esta tradición y las redujo a ser únicamente tradición africana, se asoció la identidad del afrolatino a que su religión era la santería y se relacionaba a una pureza por pertenecer y hablar en una lengua “primitiva” que estaba apuntado al corazón africano de la música. Claramente no se le puede exigir un rigor académico a las intenciones de los temas de las canciones, pero estas sirvieron como vehículo para esencializar la tradición Yoruba a una pureza, cuando, al igual que la Salsa brava, son tradiciones creadas desde el sincretismo, por la mezcla misma, que las hace a ambas coincidir en un mismo plano que son las canciones.

En el “otro barrio” esta África esencializada aparece en el tema de Ray Barreto titulado “El hijo de Obatalá” (1973), del álbum *Indestructible* en donde su cantante, el puertorriqueño Tito Allen, canta lo siguiente:

Dime todos los sabores del África
primitiva (bis)
Pero dímelo en tambores porque el tambó
fue mi vida (bis)
Si me llevas como hermano pon tu mano
en el tambó,
el hijo de Obatalá ya se contentó
Si me llevas como hermano pon tu mano
en el tambó,
el hijo de Obatalá ya se contentó

Si me quieres como hermano pon tu mano
en el tambó,
el hijo de Obatalá ya se contentó
El hijo de Obatalá ya se contentó (coro)
x4
Y el hijo, el hijo de Obatalá, ese, ese soy
yo
El hijo de Obatalá ya se contentó (coro)
Obatalá y Obatalá el santo mayor, cabeza
de los demás.
(Ray Barreto, 1973, *El hijo de Obatalá*,
0m26s)

El tema arranca introduciendo a un África “primitiva”, en donde los sabores se transmiten desde los tambores mismos. El cantante se considera “hijo de Obatalá²⁹” y se contenta por

que trajeron los africanos de las regiones costeras del sudoeste de Nigeria y en Benín y Togo. También resulta una lengua sudanesa hablada principalmente en el sur de Nigeria. Yoruba pertenece al grupo kwa de las lenguas congo-kordofán, siendo hablada por unos 20 millones de personas en Nigeria, Benín y Togo, lo que la constituye la lengua niger-congo más hablada.

²⁹ Según el diccionario de González Obaño, Obatalá es: “Orisha mayor, que también se puede identificar con San Manuel. Se plantea que Olofi hizo a Obatalá y este a todos los santos. Se viste de blanco y es dueño de todas las cabezas y cuerpos, por lo que sus hijos pueden recibir a cualquier santo” (p.53)

escuchar cómo el grupo de Barreto está tocando tan bien la percusión. Luego de todo el alarde de ser hijo de Obatalá y conocer los sabores de África, Barreto, con toda su experticia, realiza una descarga de las congas que le permite probarse también a sí mismo como “hijo de Obatalá”. El tema mismo está montado sobre un importante estereotipo que influencia la percepción del afrolatino en “el otro barrio”. Este estereotipo radica en la idea del África “primitiva” en la que parecería que el continente entero se cristalizó en un pasado rítmico unitario. En este tema de Salsa brava y en muchos otros, África solo es símbolo de ritmo y tambores. Parecería que de ella misma no salió nada más que eso, y que en la Salsa la relación con lo afro ocurría únicamente en lo rítmico, cuando muchos de los músicos afrolatinos del enclave también se especializaban en otros instrumentos como el trompetista afrocubano Alfredo “Chocolate” Armenteros, o el arreglista y pianista Javier Vásquez. Lo interesante de esto es que el interés por esencializar a África únicamente a tambores y ritmo, trascendió al ámbito académico. En palabras de Julio Ramos en su ensayo *Descarga rítmica* (2010), ayudó a consolidar un tipo de discurso caribeñista en donde el ritmo y la percusión se estereotipan y esencializan como únicas formas de estudio de la música afrocaribeña. Inclusive en sus tres estandartes africanos de la percusión —conga, bongós y timbal— están mediados como la tradición Yoruba y la Salsa brava, por el viaje y el comercio. Julio Ramos ejemplifica con la conga:

La conga misma es el lugar de una obvia mediación transcultural entre el metal del anillo industrial, estandarizado, que para modular los tonos aprieta el cuero del chivo o de la vaca a la madera, industrialmente torneada. La conga es efecto de la transformación de una multiplicidad de tambores (locales) durante la era industrial; transformaciones ligadas a la relativa globalización de los tonos y patrones rítmicos que evolucionaron tras la implementación de las nuevas técnicas de diseño fabril de instrumentos que posibilita cierto estándar de los tonos (registrados por la escritura musical), que se suman a la reproducción, la grabación y la distribución radial en la década del 1920, cuando a su vez los medios de transporte facilitaron definitivamente los viajes translocales y transnacionales de los músicos estableciendo nuevos espacios sonoros. (p.68)

La conga y la tradición Yoruba están conectadas por tener la raíz africana y estar atravesadas por el viaje. La conga tuvo que pasar y cambiar por distintos tipos de manufacturación industrial y servir a diferentes tradiciones culturales, haciéndola un instrumento polivalente y lejano de los rituales a los que generalmente es asociada. La tradición Yoruba, viajó de África, y al llegar a Cuba, tuvo que mezclarse con las tradiciones católicas para sobrevivir y preservar las tradiciones religiosas, pero obligada, como la conga, a fusionarse para seguir subsistiendo. Ambas desembocan en la Salsa brava, que, al estar en una constante tensión con la industria cultural, fueron puestas como la imagen comercial de África, sus elementos más comunes y pegajosos fueron inmortalizados en las letras de las canciones. En el “otro barrio” puede haber muchos “hijos de Obatalá” que no tienen ni idea quién es Obatalá, pero que lo asocian con el tambor y con el ritmo, y por eso mismo lo disfrutan.

Otra canción que refleja a esta África estereotipada, es el tema de Héctor Lavoe “Para Ochún” (1980), del álbum *El sabio*, que es un homenaje a dos Orishas: Ochún y Yemaya³⁰. El tema despliega una gran capacidad musical en los seis minutos que dura y es solo hasta el final donde aparece la letra de la canción. Para sorpresa de quien lo escucha, el coro empieza a cantar unas estrofas de lo que parecería ser un idioma africano, que Lavoe como voz principal también emula. Dice el tema:

Kosi Iku,	Yemaya, Yemaya, Yemaya
Kosi Ano,	Kawo si, Cabo e (coro)
Kosi Araye	Ay cabio sire a Ku Yeyeo,
Eh, Yemaya, Yemaya yaeh	Kawo si, Cabo e (coro)
Yemaya Olodo (coro)	Siento orgullo y alegría y cantaré,
Oye, Yemaya Olodo	Kawo si, cabo e (coro)
Yemaya Olodo (coro)	Kawo Kawo cabo e
Virgen de Regla qué buena eres,	Kawo si, cabo e (coro)
Yemaya Olodo (coro)	Zarabanda, Chango ta' veni...
Anda préstame tu voluntad,	Kawo si, cabo e (coro)
para pa'lante poder caminar,	Y llegó
Yemaya Olodo (coro)	Kawo si, caboo e (coro)
	Kawo si, Kabiosile

(Héctor Lavoe, 1980, *Para Ochún*, 2m52)

En el tema se puede observar una compilación de diferentes cantos yoruba que dan la idea al que escucha que está inmerso en un intenso “rito” africano, pero, más que un “rito” africano, es un “rito” salsero que contiene elementos de los cantos yoruba. Este “rito” salsero comienza por tres llamados o súplicas a Yemaya y Ochún, que pertenecen precisamente a uno de los métodos de adivinación de los diferentes oráculos en la religión Yoruba. El oráculo del Diloggun comprende la lectura del futuro a partir de conchas de caracol que contiene tres cantos que los babalawos tienen que realizar: Kosi Iku (que no haya muerte que no podamos ver), Kosi Ano (que no haya enfermedad) y Kosi Araye (que no haya discusiones que no se puedan resolver). Luego de este llamado al sistema del oráculo, empieza una extraña estructura coro/pregón en los que se tienen más cantos yorubas. El coro “yemaya olodo” es un homenaje a la diosa, porque Lavoe en uno de los pregones menciona a la versión católica de esta diosa

³⁰ Según el diccionario de Gonzalez Obaño, estos dos Orishas son:

Ochún o Oshun: Orisha mayor. Se identifica con la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona católica de Cuba. Reina de las aguas y de los sexos. Es alegre, voluptuosa y coqueta. Realiza una danza a la orilla de los ríos con una luz en su cabeza.

Yemaya: Orisha mayor. Identificada con la Virgen de Regla. Su atuendo es de color azul con adornos blancos y corona. Gobierna el mal y reina en la eternidad. Se le considera la madre de todos los orishas. Vive en el fondo del océano.

que sería la Virgen de la Regla para encomendarse. En el coro 2 alude a un oru lucumí³¹ en donde “Cawo si, Cabo e” es una invitación al canto para celebrar a uno de los orishas mayores como lo es Changó, figura usada frecuentemente en la Salsa brava cuando se homenajea a África, por lo que kawo si, Cabo e, significa “Grande y poderoso señor, yo te saludo”³².

En “Para Ochún”, más que un homenaje a estas figuras, hay una serie de frases puestas que en conjunto no tienen conexión entre sí: las orishas homenajeadas, fragmentos del Diloggun, y cantos a Changó, que parecen ser pedacitos de la tradición Yoruba a lo largo del tema. Según lo anterior, se puede decir que es una exotización de esta África representada en la tradición Yoruba. En el texto *Nación y Ritmo: "descargas" desde el Caribe* de Otero Garabís se analiza la exotización de África en “Ché, Ché, Colé” (1969), “Ghana e” (1970) y “Aguanilé” (1972)³³ de Willie Colón y Héctor Lavoe en donde al igual que en las dos canciones que yo analizo, África aparece como un estereotipo exótico. Un estereotipo de un lugar lejano con una lengua extraña como señala Otero en su análisis de “Ché, Ché, Colé” en donde se utiliza una frase “uruca tere elepé” que más que una palabra en africano es una traducción sonora de “Lp”. En

³¹ Según el texto de Alfonso Nieto, en su texto *La poesía afrocubana en las canciones de Richie Ray y Bobby Cruz* (2014) un Oru Lucumí parte de lo siguiente: los *lucumí* (negros provenientes del antiguo reino de Ulkamí – Reino reportado por O.Dapper en el año de 1.668 - habitantes de la zona occidental de Nigeria), o Yoruba, marcaron característicamente la amalgama musical cubana. Negros pertenecientes a esta cultura crearon en Cuba el sincretismo llamado "REGLA DE OCHA", en el cual asociaron el nombre de los Santos católicos al de las deidades Yoruba llamadas **Orisha**(asociación hecha por la similitud de virtudes y poderes encontrados por los lucumí en el santoral católico), de ahí que en Cuba a este sincretismo se le llame también **Santería**.

Los legados Yoruba en Cuba mantuvieron viva su tradición oral y ritual, a pesar de la gran persecución dominante ejercida por los blancos y es precisamente en la expresión musical reli-giosa donde se perpetúa vivificándose, constantemente, como si se bañara en un claro y profundo manantial, la música popular cubana. Estas hermosas manifestaciones musicales 'santeras' van des-de los llamados **súyere**, que son cantos hechos por el **babalao** o sacerdote en voz baja y que se dirigen a un Oricha o específicamente a una letra del **Ifá** (Tablero de Orúla - sistema adivinatorio Yoruba-), hasta los toques sagrados de tambor **batá** (Tambores parlantes, ambipercusivos, bimenbranófonos y de forma clepsídrica).

Los ritos lucumí de carácter colectivo son una serie de himnos y toques rituales a los dioses, que reciben el nombre de *Oru*, que quiere decir conversación (de la palabra *oro*, hablar en yoruba), estos Oru son de tres clases y así lo describe Fernando Ortíz:

1. **Oru de solo canto** a voces solas, sin tambores y sin bailes, usado en la consagración a los nuevos fieles o iniciados.
2. **Oru de solo tambores** (batá), sin canto y sin baile, llamado "*Oru de Igbođu*". Se realiza para conversar con los Orichás o santos y solo se pueden interpretar en el sagrario del **Ilé-ochá** (casa de santo) o igbodún.
3. **Oru de tambores, cantos y bailes**, que se pueden interpretar en el *Eyá Aránla* (sala en el Ilé-ochá) o en el *Iban Baló* (patio en el Ilé-Ochá). Estos Oru son empleados para hacer 'bajar' al santo, es decir para buscar la “posesión” por parte del Orisha del que es hijo el consagrado o iniciado (el *iyawo*). (P.1)

³² Si el lector quiere confirmar esta interpretación, puede revisar el texto de Nieto en la página 2 del trabajo adjuntado en las referencias.

³³ Si al lector le interesa leer estos análisis, lo puede encontrar en el capítulo segundo del libro titulado “La nación por los márgenes: “Salsa, migración y ciudad” que empieza en la página 142 y termina en la 147.

“Para Ochún” se demuestra también está África exotizada en el uso indiscriminado de la tradición Yoruba, pues es un intento de homenajear un lenguaje extraño ignorando como tal la tradición a la que se le estaba rindiendo homenaje.

La representación de África del “otro barrio” sería entonces una representación mezclada. Por un lado, es innegable que ciertas tradiciones y mensajes de lo africano sí responden a la tradición de la cultura afrocaribeña, como todas las referencias a ello y la experticia de sus músicos en el toque de la conga, el timbal y el bongó. Pero por el otro lado, se tiene un África basada en lo exótico que únicamente se construye por el ritmo, lenguajes exóticos y deidades extrañas. Inclusive, en este choque entre África y su estereotipo, el cuerpo y las actitudes afrolatinas también se estereotipan más allá de sus herencias culturales y musicales.

En el “otro barrio” el hombre negro que goza, es alegre y siempre está activo para la música, parecería ser un mensaje para el orgullo del afrolatino. Sin embargo, esta representación también podría alimentar otro estereotipo que intentaba marcar el cuerpo del afrolatino, como alguien que solo por ser negro y tener dentro de sí raíces africanas tiene un dote genuino para la rumba y la sabrosura. Esta imagen del “negro feliz y bailador” conectado a sus raíces africanas se observa en las primeras estrofas del tema “Moreno soy” (1978) del álbum *Explorando*, donde dice:

Nací moreno porque así tenía que ser
por mi color soy muy fácil de entender
Cantando voy haciendo al mundo feliz
Yo soy candela, palo piedra hasta al morir.
Nací moreno porque así tenía que ser
y en mi cantar yo voy a explicar por qué
Yo nací y mi madre fue la rumba
y a mi padre lo apodaban guaguancó
Me bautizaron con tres toques de conga
en un manantial de sabor. (Sonora Ponceña, 1978, *Moreno soy*, 0m24s)

Desde las primeras líneas del tema hay una constante definición de lo que es ser un hombre negro, que obedece a este “negro feliz” que al ser negro debe ser asumido desde su simpleza, ya que no presenta ninguna dificultad a la hora de expresarse y que solo le importa ir haciendo al mundo feliz. Este “negro feliz” que aparece aquí, recuerda a otras representaciones estereotipadas del hombre negro ya trabajadas, como los “negritos buenos” o como el “buen negro cristiano”, solo que, a diferencia de las anteriores, aquí ese rasgo de felicidad asociada al canto son el orgullo del “negro feliz” que puede opacar su relación con las otras dos figuras. El tema persiste en esencializar el cuerpo del hombre negro, pues explica el porqué de ser

“simple y feliz” y es porque justamente nació de los bailes que venían de los africanos a Cuba, en donde se reunían en los solares —poblados marginales de la Cuba del siglo XIX— para disfrutar la rumba, tal como lo explica Nicolás Ramos Gandía en su texto *Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975*:

Los Solares de las ciudades ya existían, pero con la abolición de la esclavitud el incremento poblacional en los mismos fue sustancial. En los solares se mezclaban las distintas tribus africanas traídas a Cuba con los blancos asalariados que trabajaban en los pequeños negocios que existían en los Solares. En ese entorno marginal surgió la fiesta colectiva y profana llamada Rumba, con tal impacto en el Caribe que, todavía, la palabra rumbero se utiliza para designar a una persona fiestera y rumbear se asocia a una actitud festiva de pueblo. (p.12)

La voz narrativa en “Moreno soy” se reconoce como hijo de esta tradición rumbera al metafóricamente llamarla su madre y que su padre fuera una de las vertientes de la rumba como lo es el guaguancó. Este “negro feliz” tiene sus raíces en lo rítmico de los bailes africanos de finales de siglo XIX y principios del XX, tradiciones que siguen teniendo vigencia en el cuerpo de este hombre negro. Sin embargo, mientras da ese mensaje al afrolatino sobre sus tradiciones, al mismo tiempo sigue normalizando el estereotipo alrededor del negro sumiso que solo sabe bailar y sonreír. Este elemento no niega que este pueda serlo, que no pueda disfrutar la rumba, ya que en este tema se pueda encontrar un fuerte canto a la resistencia y a la unión colectiva a través de la de la música y el baile. Solo que, como insiste Hall, de tanto repetir y estandarizar las imágenes se vuelven en estereotipos que están escondidos en este tema tras “tres toques de tambor”.

Pero no todo en el “otro barrio” sobre la imagen del hombre negro se construye a partir de estereotipos. Justamente por la variedad de representaciones del hombre negro que hay en la Salsa brava la identidad del afrolatino se nutre de otras fuentes de orgullo, humor y denuncia. Las otras imágenes que construyen la tipología del hombre negro en el “otro barrio” se concentran en revertir los estereotipos que están presentes en algunas otras canciones, todo desde distintas estrategias para combatirlo y resemantizarlo con miras a dar otras miradas para que los afrolatinos se identifiquen con ellas.

Para combatir el estereotipo, Stuart Hall argumenta que, aunque los estereotipos pretendan fijar y naturalizar las cosas, el significado nunca puede ser fijado. Las palabras y las imágenes cargan connotaciones que nadie puede controlar totalmente, debido a que al estar muchas veces escondidas pueden salir a la luz y construir diferentes sentidos. A esto Hall lo llama *transcodificar* y propone tres estrategias de transcodificación que explicaré a continuación y

que conectan con las diferentes representaciones que hay desde el “otro barrio” para seguir nutriendo la imagen del hombre negro.

La primera se titula *reversión de los estereotipos*. Hall da el ejemplo con las películas que reafirmaban la identidad negra no como una sumisión sino como una especie de “venganza”. En estas películas Hall reseña que el protagonista es un héroe negro que voltea los estereotipos que antes lo perjudicaban: el semental profesional que evade a la policía se aprovecha de los “blanquitos” y logra el éxito económico. Esto recuerda al caso del “malo” salsero que al ser un “gánster latino” se aprovechaban de los “bacalaos” con actitudes orgullosas y machistas para defender el barrio. Según Hall, al revertir estos estereotipos, colocaban a los negros en el centro del mundo cinematográfico, lo que hacía que no creciera el hendimiento entre el promedio blanco en términos de gustos, conductas, moral y motivaciones. Sin embargo, Hall señala que estas estrategias pese a intentar revertir el estereotipo están construyendo otro y marcan otra vez las diferencias binarias: ya no es el personaje del negro arrodillándose ante los blancos, sino poderoso, rico, ambicioso y motivado por el dinero; ya no están distanciado del placer y la fama, ahora se sale con la suya y tiene sexo promiscuo (Hall, p.440). En las letras de la Salsa brava esto difiere del cine que relata Hall, ya que hay una forma de revertir los estereotipos en el que la figura del negro, si bien no es el “semental profesional” ni el que logra un mayor “bienestar económico”, sí trae sus “diferencias naturales” para mostrar, cómo a partir de un estereotipo, se generan violencias hacia la población negra.

Estas estrategias suceden con uno de los personajes más remarcables de la historia de la música caribeña. “El negro bembón” (1975), tema de Cortijo y su combo cantado por Ismael Rivera, fue un tema de bomba³⁴ muy famoso en los años 50 que para los años 70 fue reeditado en el álbum *Baile con Cortijo*, en el cual se narra la historia triste e injusta de un personaje a quien se refieren como el negro bembón:

Mataron al negro bembón,

hoy se llora noche y día

³⁴ La bomba puertorriqueña es un género musical afro boricua que en palabras del compositor Tite Curet Alonso se manifiesta a partir de lo siguiente: "fui cantante de bomba, no quiere decir que profesionalmente porque la bomba no se canta profesionalmente, es un desahogo de baile y canto, seguro, es un baile medio raro. Hay dos clases de bomba, la "bomba africana" y la bomba "antillana". La antillana era la que tocaba Cortijo, que es más flexible o más larga, y la africana es la que toca Luis Aldea, que es violenta, esa pa' macho y hembra. La bomba es un mensaje, es una conversación entre el que baila y toca. Cuando un individuo entra a bailar bomba hace un movimiento que es como un saludo al que está tocando. El varón mueve los pies, la mujer mueve mucho los pies, velocidad de pies, y lo que va hacer con los pies se lo pides al tocador con la vista y se enredan, a ver quién enreda a cada cual; cada uno baila a su manera, todos tienen su estilo y es un reto a ver quien se cansa primero si el que repica o el que baila."(p.189)

porque al negrito bembón
todo el mundo lo quería (bis)

Y llegó la policía
y arrestaron al matón
y uno de los policías
que también era bembón
le tocó la mala suerte
(Cortijo y su Combo, 1975, *El negro bembón*, 0m21s)

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 bembón”
El guardia escondió la bamba y le dijo
“esa no es razón”

El tema cuenta la historia del negro bembón que fue asesinado en el “otro barrio” y por el cual todos los demás miembros sentían aprecio. Al hacerse la pesquisa policiaca pudieron dar con el asesino. Justamente el asesino es un “guapo” del barrio que al ser atrapado de forma “indestructible” y cínica le responde que lo mató solo por su bamba. El policía, que también es negro y comparte el rasgo físico, lo esconde y con indignación le responde con un contundente “esa no es razón”. La canción adopta el estereotipo sobre la corporalidad ya naturalizada del negro con “labios grandes” que marcaría una diferencia física y visible, y que es aprovechada por personas racistas para sustentar crímenes de odio a partir de esas diferencias. Sin embargo, en el tema de Cortijo el estereotipo se revierte: el hecho de tener una “bamba muy grande” se hace un motivo ridículo para asesinar a una persona, ya no es símbolo de vergüenza, sino de cariño, como se puede observar en el pregón que dice “llora noche y día, porque al negrito bembón todo el mundo lo quería”. Se desmonta la idea de justificar violencias únicamente porque el racismo es la excusa, y es por eso que, durante la estructura coro/pregón, el coro repite una y otra vez, “esa no es razón”, reafirmando que el color de piel y los atributos físicos nunca van a ser razón para asesinar a nadie.

Puede que el tema esté sonando a un ritmo alegre y bailable, pero el mensaje es muy fuerte, porque la excusa y el cinismo de algunos “guapos” sigue ocurriendo hoy en día. Por ejemplo, en los Estados Unidos existen casos como los de George Floyd y Ahamud Arbery en donde tanto la violencia policial como la civil contra la comunidad negra terminan en asesinatos únicamente por sus diferencias físicas, asociadas con que son “peligrosos”. Sin embargo, este tema sigue marcando la binariedad que señala Hall, en la que el negro ya no es odiado sino apoyado y respaldado por todo el barrio, mientras que su figura detractora es señalada y acusada durante toda la canción por su cinismo. Por ende, es necesario analizar otras canciones y otras estrategias alrededor de la figura del hombre negro.

La segunda estrategia contra la estereotipación estudiada por Hall se titula *Imágenes positivas y negativas*. Dentro de toda mi explicación se ha visto cómo priman las imágenes estereotipadas

sobre la representación popular de la cultura negra. Lo que pretende esta estrategia es sustituir estas imágenes “negativas” por “positivas”, que más que sufrir la diferencia la celebren. Lo que antes era desdeñado ahora es pensado con mucha más complejidad, existen más formas de “ser negro” y esto implica una serie de representaciones que se enfrentan al reduccionismo de los estereotipos del pasado. El matiz que le da Hall a esta propuesta es que por más que se apele a una “diversidad” de las formas en que el hombre negro es representado, no necesariamente se desplaza lo negativo, puesto que los binarismos siguen en su lugar y se enmarcan por ellos, pese a que la estrategia los enfrenta, no los resuelve.

A raíz de esta estrategia, se construyen temas que abogan por mensajes relacionados con el orgullo afrolatino, pero en este caso, no desde los mismos estereotipos que se usan en “Moreno soy”, sino que a partir de la diferencia racial existe un motivo para estar orgullosos. Esto sucede en el tema de Ismael Rivera, “Caras lindas” (1978) en el álbum *Esto sí es lo mío*, en donde con sentimiento y afirmación, Ismael Rivera canta lo siguiente:

Las caras lindas de mi raza prieta,
tienen de llanto, de pena y dolor,
Son las verdades que la vida reta,
pero que llevan dentro mucho amor,
Somos la melaza que ríe,
la melaza que llora
Somos la melaza que ama

y en cada beso es conmovedora
Por eso vivo orgulloso de su colorido
Somos betún amable de clara poesía
Tienen su ritmo, tienen melodía,
las caras lindas de mi gente negra.
(Ismael Rivera, 1978, *Las caras lindas*,
0m46)

En este tema el estereotipo sobre los rasgos físicos negros es cambiado, ya no se socava la diferencia, sino que se la acepta, y se declaran como “caras lindas”. Estos rostros que incluyen a toda la comunidad negra del “otro barrio” están contruidos por su belleza, ya no son considerados “feos” y asesinados por sus rasgos físicos, sino que justamente sus rasgos físicos son celebrados por el cantante. El tema reconoce la historia de sufrimiento y abuso que ha vivido y vive el pueblo negro, ya que reconoce todo el llanto y el dolor por el que han tenido que pasar, pero afirma que, pese a ello, él está orgulloso de esos rostros negros. También estas “caras lindas” son productoras de arte, ya que a partir del “betún amable” se puede producir poesía. A diferencia de los “negritos buenos” que son burlados por su inocencia, este tema celebra que de la comunidad negra pueden surgir un ritmo y una melodía propias. Se afirma su tradición de dolor, pero todo en miras a sentir orgullo, porque a partir de ese dolor tienen mucho para demostrar artísticamente. De esta letra conmovedora y afirmativa de la representación de la comunidad negra del “otro barrio” se celebran las diferencias de las “caras lindas” pero de una forma muy interesante. En esta canción no solo se celebra la comunidad negra, sino que

en los pregones Ismael Rivera le canta a una figura que va a ser importante para la imagen del hombre negro en el “otro barrio”.

En un pregón Ismael Rivera canta “en Portobelo, Panamá yo vi las caras más bellas y puras y es por eso que mi corazón se alegra de su negrura”. Este pregón se sitúa en Portobelo, donde una de las celebraciones religiosas más famosas es hacer un peregrinaje para cargar al Cristo negro. Rivera hace alusión a esta ciudad para situar al Cristo negro dentro de su canción para que siga reafirmando el orgullo del afrolatino hacia la cultura negra, ya que esta imagen toma al nazareno que ha sido totalmente blanqueado en las otras figuras que se hacen en honor al santo, y la voltea para incluirlo en su celebración de la negritud. En la canción se celebran “las caras lindas” y al Cristo negro de Portobelo, a quien el mismo Rivera ya le había dedicado una canción entera en “El Nazareno” (1973), que junto a este tema buscan mantener los estereotipos, pero no para hendirlos o naturalizarlos, sino para quitarle todo su valor negativo. La intención era darle al afrolatino otras representaciones del negro en el “otro barrio” concentradas en celebrar su color de piel y su tradición, en la que el Cristo negro tiene una carga simbólica muy importante, ya que incluso con los estereotipos que acompañan a la figura del Nazareno se esfuman y el santo pasa a acompañar a todas las “caras lindas”.

Sin embargo, como bien lo advierte Hall, son mensajes esperanzadores y que combaten el estereotipo, pero no buscan su solución. Por ende, hay que seguir en la búsqueda de más representaciones del hombre negro en este “otro barrio”. *A través de los ojos de la representación* es la tercera y última estrategia que propone Hall para combatir los estereotipos. Dentro de las complejidades y ambivalencias de la representación, esta estrategia pretende confrontarla desde su interior, esta forma está más interesada en las estructuras de la representación racial que en introducir un nuevo contenido. Dice Hall:

Así, en lugar de evitar el cuerpo negro porque ha estado tan prisionero en las complejidades de poder y subordinación dentro de la representación, esta estrategia positivamente toma el cuerpo como el sitio principal de sus estrategias de representación, tratando de hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos. (p.442)

Según lo anterior, esta propuesta toma la corporalidad y los significados estereotipados alrededor del cuerpo del hombre negro, y empieza a combatirlos para hacer que caigan con su propio peso desde distintas propuestas representativas. Dentro de la Salsa brava esta es la estrategia más presente en las letras, si bien también potencia ciertos estereotipos sobre la imagen del hombre negro no los abraza totalmente, sino que intenta funcionar contra ellos como se vio con el “Negro bembón” y las “caras lindas” del “otro barrio”. En orden con esta

propuesta, en los primeros años en que la Salsa se estaba conociendo como propuesta musical, exactamente en el año 1968, el percusionista afro boricua Kako Bastar estrena en Nueva York el tema “Soy negro”, ¡del álbum *Sock it to me latino!*, en donde se canta lo siguiente:

África, África, África, África
Por ser negro todos me condenan
que culpa tengo de que el mundo me
desprecie (bis)
Dios mío que está en el cielo, dame fuerza
para continuar.
Aquí en la tierra yo no soy nadie por mi
color.
Ya no me afecta, ¡claro que no!, eso de ser
negro
porque hoy sé que esa es la ley de Dios
No tengo la culpa de haber nacido negro
(coro) x3

Ay Dios mío, ponle punto final a la
discriminación racial
No tengo la culpa de haber nacido negro
(coro)
Yo soy negro bembú pero bailo bugalú
No tengo la culpa de haber nacido negro
(coro)
No tengo la culpa de ser negrito
No tengo la culpa de haber nacido negro
(coro)
La culpa la tiene el sol que me quemó.
(Kako Bastar, 1968, *Negro soy*, 0m18s)

El tema abre con un llamado repetitivo a África, el piano mantiene un ritmo casi marcial, parece como si empezara otro homenaje a África como los de Barreto o Lavoe, pero a diferencia de las canciones anteriores, el tema le da la voz a un hombre negro. Esta voz empieza a narrar el dolor del racismo, de ser discriminado únicamente por su color de piel, y debido a eso, ser objeto de desprecio de todo el mundo. Por culpa de lo anterior, este hombre negro se encomienda a Dios para seguir afrontando tristemente el desprecio que se ha ganado únicamente por su color de piel.

Sin embargo, lo que parecería ser un lamento se transforma. Este hombre entendió que en el mundo terrenal ya no es necesario que se siga avergonzando por ser negro, sino que de forma orgullosa debe reafirmarse entendiendo que en la tierra parece ser ley de Dios combatir el racismo. Luego de que el hombre negro se reafirme orgulloso frente a los estereotipos, el ritmo de la canción se transforma, el piano que acompaña los lamentos en la introducción abandona la solemnidad del hombre derrotado y triste, y empieza un tumbao enérgico al que se le une un coro con un mensaje contundente: “no tengo la culpa de haber nacido negro”.

El coro parte desde la misma representación racista en la que el hombre negro debe disculparse por tener su color de piel, para luego de forma burlona empezar a cantarle al mismo estereotipo que no es culpa suya que exista el abuso solo por su color de piel. El tono de la canción no es de disculpa, sino de reclamo: ellos no tienen la culpa del racismo que sufren. Los pregones son contundentes, como se observa en el primero que aparece en la canción, que es un mensaje de este hombre para acabar con “la discriminación racial”. En otro pregón, de forma irónica la voz canta “la culpa la tiene el sol que me quemó”, que muestra cómo el hombre negro se burla de

que se tenga que justificar el color de piel por culpa de la discriminación con la que aún no se ha podido acabar. Soneos como los anteriores permiten entender que la canción está dirigida a los racistas, ya que evidencian al que escucha lo que tiene que vivir el afrolatino, con miras a dar un grito rebelde, afirmando frente a un mundo abiertamente racista que “negro soy”.

Desde el “otro barrio” se manda el mensaje al afrolatino de que ante el racismo y la estereotipación que existen alrededor de la figura del hombre negro, es necesario afrontarlos e incluso reírse de ellos. Al decir “negro soy” ya no hay vergüenza, sino un mensaje combativo, que el tema de Bastar intencionalmente musicalizó en dos fragmentos. El primero, en donde el hombre negro recuerda África adolorido y lamenta el abuso. El segundo, del mismo hombre, pero ahora orgulloso de que, pese al racismo, sabe que lo puede combatir y que no debe sentir ninguna vergüenza por su color de piel.

A partir de la imagen “negro soy” el “otro barrio” tendría al personaje que para mí es el más importante dentro de las búsquedas por representar la identidad afrolatina en la Salsa brava. En el año 1973 Ismael Rivera le canta al barrio la historia de un negro que se llama “El Niche” canción del álbum *Traigo de todo* que dice lo siguiente:

Yo soy un niche
que salí café con leche
Me colé en una fiesta
a la cual no me invitaron
Y me echaron, me botaron.
Cuando quise regresar
a vacilar con las negritas
a coro todas dijeron
“Maelo, vuelve atrás con tus blanquitas”
Y me echaron, me botaron. (Ismael
Rivera, 1973, *El niche*, 0m10s)

Abre la puerta que quiero entrar
Goza mi rumba en el solar (coro)
Para mi rumba no quiero barreras
si me deja la puerta abierta
te digo que este niche se cuele
Goza mi rumba en el solar (coro)
Yo soy Maelo, te digo no creo en colores
(Ismael Rivera, 1973, *El niche*, 1m50s)

El tema comienza dando un mensaje interesante, si el lector recuerda, dentro de las búsquedas identitarias del afrolatino en los Estados Unidos, estaba el dilema de que su identidad estaba partida en tres búsquedas, la de ser negro, también ser latino y querer definirse en Estados Unidos. Justamente la canción de Ismael Rivera le canta a este tipo de identidades. El “niche” es la voz de un moreno a quien, al intentar colarse en una fiesta de personas blancas, no lo dejan entrar. Al ser rechazado decide volver a una fiesta de personas negras para intentar conquistar a las “negritas”, pero en esta tampoco lo aceptan. El “niche” estaría entonces siendo excluido de las luchas de blancos y negros, y quedaría flotando porque al querer pertenecer a ambos grupos, es excluido por no estar firmemente alineado con ninguna de las dos razas.

Alrededor del estereotipo los cuerpos negros y blancos no se pueden juntar, porque cada uno tiene su lugar fijo, con el cual la canción juega. Este “niche” al querer pertenecer a ambas y bailar tanto con las “blanquitas” como con las “negritas”, pregona que sus rumbas son para cualquiera. El “niche” que canta no cree en colores, acepta que se junten ambos “colores” para las fiestas y que se rompan los espacios estereotípicamente asignados para cada uno y los junta en su solar, para que puedan bailar. El “niche” se reafirma desde su posición de “soy negro” y, pese al rechazo, se vuelca como una figura de mediación, en la que pretende fisurar la binariedad, y a ritmo de Salsa brava quiere poner a todos los que se peleaban a bailar.

El “niche”, a diferencia de las figuras estereotipadas del “negro feliz y bailador” de la Sonora Ponceña, retiene esa alegría, pero la utiliza para enviar mensajes antirracistas. Si bien no es tan directo como el tema de Bastar, es más dinámico al usar la misma rumba como espacio de unión que, si se piensa en miras a una pan-latinidad caribeña, el niche intenta incluir al afrolatino en esa unidad. Para el “niche” aceptar el apretón de manos, como afirma el tema “Pueblo latino”, dentro de la misma diáspora en Nueva York, sirve para no seguir creando barreras entre las personas, y que, como dice el tema, si existen las barreras “él se les cuele”.

El “niche” al colarse se le anticipa al estereotipo: si este “deja la puerta abierta”, entra primero y empieza la rumba entre “blancos” y “negros”, antes de que exista división por los “colores”. A partir del personaje del “niche” que yo propongo, este se integraría al “otro barrio” como un fuerte mensaje de que la comunidad negra tiene su historia —con el pasado de discriminación y dolor, pero también de “caras lindas” y música—. El “ser negro” no debe generar culpa, como canta la orquesta de Bastar, sino que tiene que ser punto de unión entre los mismos miembros del barrio. Al igual que el “niche”, el afrolatino comparte este espacio en el que distintos factores integran su identidad, solo que sus búsquedas, según la Salsa brava, deberían estar encaminadas a la unión entre su tradición, un juego/crítica a su estereotipo y la forma de combatirlo.

El personaje del “niche” es un hombre negro crítico, pero también mediador y rumbero, es aquel que en el “otro barrio” canta los distintos temas salseros con humor y sentido crítico mientras juega con los estereotipos racistas en sus diferentes formas. Por ejemplo, en el tema de Pete el “Conde” Rodríguez, “La abolición” (1976) del álbum *Este negro sí es sabroso*, un “niche” le canta a la abolición de la esclavitud. Dice el tema:

Con una gran esperanza
Hace tiempo que llegó
Ente coros y alabanzas
La abolición (coro)
La abolición
Pero todavía el negro camina
Buscando la meta que no se avecina
Levanta banderas y cruza fronteras

Su lucha que es fuerte y no tiene suerte
Con una gran esperanza
Hace tiempo que llegó
Caballeros sí que falsa
La abolición (coro)
(Pete el "Conde" Rodríguez, 1976, *La abolición*, 0m12s)

Como se puede observar, al inicio del tema hay una alabanza, el “niche” canta que hace tiempo que llegó con “esperanza” la abolición, pese a la esperanza, la canción cambia de énfasis. Aún con el hecho de que la abolición llegaba entre celebraciones, tiempo después de ella, el negro sigue caminando y buscando la meta que no llega y que, pese a que la lucha ha sido fuerte, como la del negro bembón y las "caras lindas", aún no ha tenido suerte. Por eso, en la repetición de la estrofa inicial, se le vuelve a cantar a esa esperanza con la que antaño llegó la abolición, pero el “niche” pregonaba que sigue siendo rotundamente falsa. Luego de eso canta el coro:

Si la abolición llegó, el negro no la gozó.

Si bien sería innegable decir que la abolición fue un hecho que ayudó a la población afro-latina a buscar su libertad, las políticas que le siguieron continuaron siendo discriminatorias y racistas de otras maneras. Es por ello que el “niche” canta a partir del discurso que naturaliza que la abolición fue una liberación total de la comunidad negra. El tema parte de este mismo discurso para pensarse al hombre negro en la representación simbólica y política, ya que en el tema la población afro-latina está atada a esas lógicas que esclavizan de otra manera. Enfatiza en que la lucha no debe quedarse en promesas de libertad que no se cumplieron, señalando la discriminación que persiste a pesar del hecho histórico. A este coro que se repite durante toda la canción, el “niche” responde con pregones dedicados a esa lucha que deben dejar “tantas promesas que ofrecieron y nada se resolvió” y hace un llamado a que “vamos a acabar con la discriminación”. En “La abolición” el “niche” combate los estereotipos con mensajes anti-discriminatorios, en los que se puede observar que reconoce su historia de dolor pero que manda un mensaje para que se luche contra ellos, reafirmando como partícipe de esta historia negra y cantando contra el estereotipo.

“El niche”, al igual que el “malo”, pero con otros enfoques, también usaría la Salsa brava como medio en su lucha por reconocer la imagen del hombre negro en una búsqueda por construir la identidad afro-latina. Los Hermanos Lebrón, víctimas de la discriminación racial dentro del enclave, son los que posicionan al “niche” como una pieza clave en la conformación musical

de todo el Caribe antillano. El tema "Sin negro no hay guaguancó" (1982) del álbum *Criollo*, empieza con el siguiente mensaje:

Vamos a brindar a los negros,
los negros del malecón
Porque sin negro no hay,
sin negro no hay la rumba ni guaguancó
En el solar Catalina preparaba todo
para bailar con los negros
(Hermanos Lebrón, 1982, *Sin negro no hay guaguancó*, 0m5s)

Ellos están alborotao' y quieren bailar
La rumba y guaguancó
Con la tumba, el tumbador y el soneo
Voy a bailar, que bueno
Sin negro no hay,
Sin negro no hay guaguancó.

La canción lucha contra la invisibilización o exclusión de la población negra, planteando la máxima que afirma que, sin las herencias africanas, y sin la presencia afro en la creación musical, no hubiera existido ninguna de las representaciones de la música afrocaribeña. Pablo Lebrón pregona que “la rumba, la bomba, la plena y el guaguancó” no se pueden bailar sin el negro. Seguido a este poderoso mensaje en el que se plantea la imagen del hombre negro y la influencia africana como definitoria, si es pensado en clave del “otro barrio”, en donde la Salsa era el vehículo para dar el mensaje, el “niche” canta que sin el negro no hay Salsa.

La Salsa brava, al ser una forma de tocar la música en la que se recogen distintos géneros afro de las Antillas, es un espacio donde confluyen el son montuno, la bomba y el merengue, junto con la percusión ya mencionada, aportándole a la Salsa toda una tradición musical que la hace definitoria para reconocer musicalmente a esta *forma de tocar música*. Sin embargo, al ser la herencia afrolatina tan importante en la Salsa, no se puede caer en el discurso reduccionista de esencializar la influencia negra solo a los recursos percusivos, ya que justamente la experiencia de lo afrolatino está marcada por el contacto y el viaje, por medio del cual estos géneros afrocaribeños al trasladarse a Nueva York se fusionaron con otras expresiones musicales que también pertenecían a la tradición afro.

El contacto entre las expresiones musicales afrocaribeñas terminó en fusiones musicales como el latin jazz, en el que se fusiona el jazz afroamericano, mezclado con la percusión afrolatina, en la que se reemplaza la batería por la conga, el timbal o los bongós. También los famosos “rush” o “solos” del jazz en que un instrumento se separa de los demás y empieza a improvisar libremente mientras que los otros instrumentos lo acompañan y que influenciaron las descargas latinas que siguen el mismo principio, pero con el interés de llevar el instrumento a su límite, romperlo, todo con el énfasis de acabar con la solemnidad de las viejas orquestas de música caribeña que tocaban cada género por su nombre. Todas estas conexiones entre la tradición

musical afrolatina y afroamericana llegarían a la Salsa brava, es por eso que este “niche” con su tradición musical marcada por el contacto y su conexión con África hace que ellos sean indispensables para el “otro barrio” y la Salsa brava.

De esta tipología de la representación del hombre negro en el “otro barrio” quedaron una serie de mensajes para los afrolatinos. Pasando por la historia de esclavitud, dolor y rebeldía con Witinila, llegué a la conclusión de que, si bien es posible combatir con las canciones el “látigo duro del mayoral”, también los prejuicios y estereotipos estuvieron presentes en algunos de temas de Salsa. Los “negritos buenos” y la tradición africana vivían junto con su estereotipo en donde la tradición Yoruba fue exotizada con los “hijos de Obatalá”, y los cantos a los orishas en lenguajes “primitivos” permitieron observar un África ya marcada por el viaje y el contacto. También en el “otro barrio” el cuerpo del negro fue estereotipado, en el que su orgullo al decir “soy moreno” se centraba en exotizar a “un negro feliz y bailarín” y naturalizar según ciertos discursos esencializantes que asocian lo negro con el ritmo. Pero en “el otro barrio” no todas las representaciones del hombre negro estaban marcadas por el estereotipo, la muerte del “negro bembón” y la celebración de “las caras lindas” fueron mensajes que alentaban a combatir el racismo y a sentir orgullo de “su gente”. Pero sería el “niche”, como personaje principal, el que representaría el sentir mediador y crítico del afrolatino, con su afirmación/posición de “negro soy” le cantarían al “otro barrio” sobre cómo después de la abolición se sigue discriminando al negro, afirmando que “sin negros no hay guaguancó”.

Pirañas y escarchas, una mirada a las mujeres en la Salsa

Ella que era la alegría del barrio
Tan bonita muchachita todos la querían tener
Y ahora que está como está nadie la quiere querer
¿Qué le ha pasado a la hija de Lola?
Charlie Palmieri en
“La hija de Lola”

Durante este recorrido por el “otro barrio” se ha hecho un especial énfasis a las representaciones masculinas del latino en Estados Unidos: desde los comportamientos violentos y orgullosos de Pedro Navaja, hasta las reivindicaciones del “niche” cantando la historia negra. Sin embargo, hasta ahora solo una mujer ha aparecido en todo mi análisis. Josefina Wilson, personaje creado

por Blades, ha sido la única representación del cuerpo femenino en todo el “otro barrio”, y su principal intervención fue que en defensa propia mató a Pedro Navaja. Curiosamente, alrededor de la muerte de estos dos personajes, Rubén Blades le contaba a Leonardo Padura en su libro *Los rostros de la salsa* (2020), que con el álbum *Siembra* marcó un antes y un después en la historia de la Salsa. Uno de los cambios que introdujo este álbum fue que con el personaje de Josefina Wilson intentaba devolverle “el disparo” a la tradición machista de la Salsa brava:

Fue el primer álbum que se atrevió a ofrecer canciones de más de seis minutos, por ejemplo. “Pedro Navaja” presenta por primera vez en la Salsa una mujer, víctima tradicional del machismo, que es atacada pero se defiende con éxito y termina teniendo la última palabra con su agresor: “no estás en nada”. (p.55)

Pese a las opiniones de Blades sobre su propia canción, es necesario revisar esa “reivindicación” de Josefina Wilson. Pedro Navaja está sustentado bajo comportamientos machistas. De esta manera, ve en la figura de Josefina Wilson, como mujer, una víctima fácil que puede apuñalar para matarla, pero al final, en defensa propia, ella lo mata a él. Es cierto que ella tiene la última palabra, pero su forma de actuar frente a lo que sucede responde a los patrones de la “Salsa del maleante”, en la que la única forma de reaccionar o actuar es con actitudes de “guapo” en la que “si no matas, te matan”. Por ende, Josefina Wilson no puede ser pensada como un símbolo de la lucha de la violencia contra la mujer como sugiere Blades, sino como otra víctima más de la violencia machista en la que la representación de la mujer está controlada por los “guapos”. Es justamente allí donde residen las búsquedas de este capítulo, en donde se analiza la forma en que la mujer, su cuerpo y su deseo están pensados desde las voluntades del hombre y la manera en que la Salsa brava, con sus búsquedas de rebeldía y violencia en el ritmo, terminaría transmitiendo esta violencia hacia la representación de la mujer en el “otro barrio”.

Una de las figuras más representativas del “otro barrio” es la imagen del “guapo”, cuyos valores y búsquedas están fuertemente arraigados a la violencia, el orgullo y la defensa del barrio frente al mundo externo. Pero además de esos valores, la figura del “malo indestructible” está montada bajo una fuerte tradición machista, en la que la misma violencia que se expresaba sobre sus búsquedas de reafirmación en el barrio, son expresadas en contra de la mujer. El cuerpo femenino sería entonces, bajo esta representación, el receptáculo de todas las frustraciones, deseos, voluntades, búsquedas de control y paradojas que tendría el deseo masculino. Frances Aparicio en su texto *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures* (1998), argumenta que es gracias esas descargas de violencia que

existen en la Salsa brava por parte de los “guapos” que las representaciones de las mujeres se ven violentadas de otras maneras distintas a las del pasado:

(...) Salsa music emerged in New York City’s Latin barrios during the 1960s and 1970s. It then shifted toward a more aggressive, warlike articulation of (hetero)sexual relations in Latin(o) American societies than the bolero had sung about. As a syncretic sociomusical practice, salsa exhibits a heterogeneous array of conceptions of the feminine. While centrally integrating the amorous dis-course of the bolero and its obsession with the absent or lost woman, salsa presents more heterogeneous subject positions regarding women. For instance, it draws from the merengue’s puns about woman as object to be consumed and cannibalized, as well as its idealized images of mothers, young women, and daughters and its passionate confessions of love. Also prominent in salsa’s lyrics is the dualistic construct of the promiscuous, sexually superendowed black woman or mulatta, on the one hand, and the pure, sexually unattainable virgin/mother figure, on the other. (p.155)

Aparicio argumenta que antes de la aparición de la Salsa brava en el imaginario caribeño, la representación de la mujer estaba dominada por el hombre, pero con el énfasis en dos tópicos principales y hermanos. Dentro de lo que llama Aparicio el “discurso bolerista”, por un lado, a la mujer se le cantaba por su ausencia, se le lloraba y recriminaba por su partida. Por el otro lado, se le añoraba por todo el bien que le hizo al hombre y se afirmaba que es “imposible vivir sin ellas”. Bajo esta dependencia, según Aparicio, se fundamentaba la representación femenina en el bolero.

Sin embargo, con las búsquedas por la identidad de los latinos en Nueva York, esta forma de representar a la mujer presenta un cambio. Las formas de representar a las mujeres varían, se “enriquecen” con una serie de estrategias, pero siempre desde una mirada machista y violenta. Siguiendo la argumentación de Aparicio, si se analiza la representación de la mujer en el “otro barrio”, ellas fueron pensadas desde la mirada del “malo”, por lo que sus cuerpos, sus deseos y sus voluntades serían siempre violentadas por las voluntades masculinas, que pretendían subordinarlas y humillarlas.

Una de las estrategias mejor pensadas bajo estas lógicas machistas en la construcción de la mujer fue otorgarle nombres propios a la mayoría de ellas, haciendo que estas concepciones sobre la mujer fueran vistas como la realidad. Si una canción tiene un nombre en específico como “Carolina” y se narran ciertos hechos o actitudes sobre ella, se naturaliza que las mujeres que se llaman Carolina poseen las características de la canción, pese a que esa “Carolina” es una representación sobre las mujeres. Por ejemplo, en el tema de Charlie Palmieri “La hija de Lola” (1972) del álbum *El gigante del teclado*, el tema construye al personaje de Lolita de la siguiente manera:

¿Qué le ha pasado, señores, a la hija de
Lola?
Que ya no sale y siempre está triste y sola
Ya las vecinas están murmurando
Tan alegre que era ella y ahora siempre
está callada
Tal parece que la niña a da'o una mala
pisada
Pero qué, ¿qué le ha pasado, señores, a la
hija de Lola?
Que ya no sale y siempre está triste y sola
Ella que era la alegría del barrio

Tan bonita muchachita todos la querían
tener
Y ahora que está como está nadie la quiere
querer
¿Qué le ha pasado a la hija de Lola? (coro)
Y la mamá anda preguntando
Qué cosa le ha pasado a mi Lola, a mi
Lola
Qué le ha pasado a la hija de Lola (coro)
Lolita, así gritaba: “yo quiero ver al
hombre que ha desgraciado mi vida”.
(Charlie Palmieri, 1972, *la hija de Lola*,
0m10s)

La canción presenta un antes y un después en la figura de “Lolita”, en la que dentro del barrio todos la querían y ella se destacaba por su alegría que iluminaba el barrio entero, pero algo le pasó. Como sugiere el tema, ella dio una “mala pisada”, debido a que una presencia masculina entró en su vida. Esta “mala pisada” le cambió totalmente su forma de ser, pasó de ser alegre a estar triste y sola. Esta tristeza y soledad a lo que ahora se le atribuye su figura, es denunciada por ella en la única línea en que Lolita tiene voz, en la que dice que quiere volver a ver al hombre que “desgració su vida”. Según lo anterior, el tema sugiere que es posible deducir que Lolita, por sucumbir a los deseos de este hombre terminó entregando su “virginidad”, y debido a ello ahora es una mujer amargada y que tiene a todo el barrio murmurando sobre ella. La figura de Lolita muestra la mirada masculina hacia una mujer joven que “entregó” su cuerpo a un hombre, y al no ser recíproco el encuentro, ella tiene que vivir desgraciada a raíz de su ausencia. Es como si el “discurso bolearista” del que hablaba Aparicio se volteara a favor del hombre, son ahora ellas las que tienen que sufrir la partida del hombre, y no solo eso, ser humilladas y sufrir del escarmiento público por haber querido vivir su deseo libremente. Lolita es la representación de la mujer latina joven que está en manos del deseo masculino, que sin importar nada su bienestar, como dice el tema, pasa de ser la alegría del barrio a estar “triste y sola”, muestra de cómo es usada como objeto y luego abandonada. Pero esto no sucede únicamente con mujeres “débiles” y jóvenes como a las que alude el tema, la necesidad de control sobre el cuerpo femenino en la Salsa brava muestra que todos los cuerpos deben ser usados o despreciados por el deseo masculino. Por ejemplo, en el tema de Willie Colón con Héctor Lavoe, titulado “Juana Peña” (1969) del álbum *Cosa nuestra* donde dice:

Ella era una mujer
Que a muchos hombres había engañado
Pero un día vino un hombre
Que con un beso la traicionó
Y ese hombre nunca había querido
Y por ese fue que Juana Peña lloró
(Willie Colón, 1969, *Juana Peña*, 0m27)

Y dicen que los años
Como la nieve fueron pasando
Ella seguía llorando
Por ese amor que nunca llegó
Ay, Juana Peña ahora me lloras
Ahora me llora y no te quiero yo.

Juana Peña es descrita en un inicio como una mujer que vivía su sexualidad de forma libre, pero por esa misma libertad y por jugar con el corazón de otros hombres, tenía que ser corregida por ellos. Es ahí cuando el tema presenta al hombre que controlaría esos “desenfrenos” de Juana Peña, es por eso que ella se enamora de este hombre. Luego de que Juana Peña fuese traicionada, “la nieve de los años” pasaron por el cuerpo de ella, ese cuerpo nunca pudo consumir sus deseos de amor, y ya cuando es obligada a pasar penitencia por su deseo sexual libre, el tema la recluye dentro del deseo masculino. Esto se puede deducir cuando el tema dice que ese hombre es en realidad la voz del salsero, es decir, el “guapo” que controla el deseo de Juana Peña, y como él sabe eso solo la ve llorando y de forma burlona asume que ella no merece su cariño. Después de este robo al deseo de Juana Peña, empieza una diatriba hacia ella. Esto se puede observar en la insistencia de la estructura coro/pregón de subordinar a Juana Peña al deseo masculino con el “Juana Peña, ahora me llora” y los pregones violentos y burlones de Lavoe hacia el hecho de que se quedó buscando el amor del “malo” toda su vida —“señora, borrachona, traidora”— intentan castigar cualquier intento de libertad del deseo femenino.

Si con Lolita se evidenciaba cómo el cuerpo femenino es utilizado como objeto de uso masculino, con Juana Peña el deseo femenino es suprimido totalmente del control de la mujer, y manejado por los “guapos”, ya que ella nunca volvió a amar o desear porque se quedó toda la vida esperando al “malo”. Con estos dos primeros ejemplos, se puede ver cómo el “otro barrio” empieza a tener sus primeras figuras femeninas, pero que a diferencia de Pedro Navaja o el negro bembón, no contienen búsquedas por la identidad de la comunidad latina en Nueva York, sino que son miradas machistas del cuerpo y el deseo femenino que intentaban caracterizar un tipo de “mujer” que respondiera incuestionablemente a los deseos del hombre.

Según lo anterior, parece haber una tendencia dentro de esta estrategia de articular a mujeres con nombre propio para no solo suprimir y controlar, sino construir humor a partir de aquellas que intentan liberarse de este dominio machista. Esto se puede evidenciar en el tema de la Sonora Ponceña “Ramona” (1981), del álbum *Night Rider*, que construye a una mujer adulta soltera:

Como tú, son muchas	traje blanco,
¡Ay, Ramona!	Y en el día
¡Ay, Ramona!	De tu boda
Por más que te asome a la ventana,	Pasaron
Te quedarás Jamona (coro)	Cuarenta años;
Soñando con	¡Despierta ya!

No seas boba.
¡Ay, Ramona!
Ramona- mona
¡Ay, Ramona!
Oye, Ramona
Por más que te asome' a la ventana,
Te quedarás Jamona (coro)
Lo has intentado
cien veces,
En eso eres
campeona
Pero aunque
sigas tratando
Te quedarás
Solterona.

¡Ay, Ramona!
¡Ay, Ramona!
Por más que te asome a la ventana,
Te quedarás Jamona (coro)
Aunque te pintes el pelo
Y estés a la moda
No tienes remedio
Te quedarás
Solterona (coro 2)
Los años buenos pasaron:
Has perdido tu belleza
Y aunque te des caché
a nadie ya le
interesas. (Sonora Ponceña, 1981,
Ramona, 0m16s)

Ramona sería la representación de la “solterona” que en el imaginario de la canción es un estado del que no se puede salir, pese a que el personaje lleve años buscando el amor, tanto la voz principal, como los dos coros, le insisten en desistir de aquella búsqueda. Pese a lo anterior, ¿qué significa la imagen de la “solterona” en todo este contexto de la representación femenina de la Salsa brava? Como el tema muestra las “solteronas” nunca pueden estar felices o plenas en la vida por la falta de un hombre. Este paternalismo en el que la mujer tiene que encontrar la plenitud en un hombre, es más evidente en el segundo coro, en donde ningún tipo de belleza o arreglo que ella se haga va a impedir que reciba el rechazo masculino.

Ramona sería el cuerpo de las mujeres que son rechazadas, los cuerpos femeninos que salen del deseo del hombre y por eso mismo están condenados a la soledad. Es por esto que la canción sugiere que la mujer adulta que no consiga casarse no aprovechó sus “años buenos”, y si intenta seguir en esa búsqueda por aprobación masculina, según el tema, no tendrá el interés de nadie.

Junto con Lolita y Juana Peña, Ramona es otra mirada machista a otro tipo de mujer. Si bien una canción aludía al cuerpo y la otra al deseo, Ramona alude al rechazo social al que van a estar expuestas todas las mujeres que no estén con un hombre o no sean atractivas para el deseo masculino. Como se vio con “Ramona”, la participación masculina del “guapo” sobre la representación de la mujer no define solo su sexualidad, sino que de forma indirecta afirma que su lugar en la sociedad misma se define por cómo responde a los deseos del hombre.

Si Ramona es la representación de lo que les sucede a todas las mujeres que no están en una relación con un hombre, dentro de la Salsa brava también se construye un castigo a todas las que sí logran estarlo. En el tema de la orquesta Típica 73, “Amalia Batista” (1973) del álbum

Típica 73, se construye a partir de una mujer negra³⁵ que representa un ideal de mujer que no se deja amedrentar, como Juana Peña, sino que “amarra” a los hombres con su sensualidad y hermosura. Dice el tema:

Amalia Batista	Porque no me da la gana
Amalia Bayombe	Le tiro le tiró la palangana
¿Qué tiene esa negra?	Y le doy soboro, soboro, soboro
Que amarra a los hombres (coro)	Amalia Batista
Amalia Batista, Amalia Bayombe	Amalia Bayombe
¿Qué tiene esa negrona linda, mama, que	¿Qué tiene esa negra?
amarra a los hombres?	Que amarra a los hombres (coro)
Amalia Batista	Yo no soy como Julián
Amalia Bayombe	Ni tampoco como Andrés
¿Qué tiene esa negra?	A mi no me va a amarrar
Que amarra a los hombres (coro)	Porque yo tengo mi hacha y eso lo sabe
Ella no me amarra a mí	usted.
(<i>Típica 73</i> , 1973, <i>Amalia Batista</i> , 0m2s)	

Dentro del imaginario machista del “otro barrio” el cuerpo negro de Amalia Batista será entendido como un misterio desde las primeras líneas del tema de la *Típica 73*. Irónicamente la misma orquesta que denunciaba los comportamientos violentos de los “guapos”, en este tema los desvían hacia las mujeres, ya que Amalia Batista sería cubierta por un velo de misterio en el que, para la voz masculina, no sabe por qué todos los hombres están detrás de ella. Ese misterio seductor, ese cuerpo negro cuya mención se repite tanto en todo el tema, será comparado e igualado con un “amarre”. Si Lolita era humillada por “dar una mala pisada”, el “amarre” que representa Amalia Batista se centra en que todos los hombres son adictos a sus cualidades sexuales, ya que el cuerpo negro femenino ha sido estereotípicamente asociado a la voluptuosidad y a un deseo sexual elevado que en este tema tiene que ser domado³⁶.

Otra vez, la rebeldía de la mujer, y en este caso del cuerpo de la mujer negra, será controlado por el “malo”, ya que este se ufana de que a él no lo va a conquistar y que es él el que puede consumir el acto sexual con ella mediante las onomatopeyas del gesto pélvico “soboro, soboro,

³⁵Si bien el trabajo crítico de Frances Aparicio es fundamental para entender cómo se entiende y se representa a las mujeres en la música popular del Caribe, siento que es necesario expresar que hay un vacío sobre la importancia de la mujer negra en la Salsa que si ha sido pensado para el cuerpo y la opresión del hombre negro.

³⁶Stuart Hall sugiere que este estereotipo de la mujer negra, caracterizada por la hipersexualización de su cuerpo, viene de la infantilización de la que eran víctimas los esclavos negros por sus amos blancos: “Durante la esclavitud, el amo blanco a menudo ejecutaba su autoridad sobre el esclavo masculino privándole de todos sus atributos de responsabilidad, autoridad paterna y familiar, tratándolo como un niño. Esta “infantilización” de la diferencia es una estrategia de representación común tanto para hombres como para mujeres.³ La infantilización puede también entenderse como una forma de “castrar” simbólicamente al hombre negro (es decir, privarlo de su “masculinidad”) y, como hemos visto, los blancos a menudo fantaseaban acerca del apetito sexual excesivo y la proeza de los hombres negros —así como lo hacían acerca del carácter sexual lascivo, hiper-sexuado de la mujer negra— al que temían y secretamente envidiaban.” (p. 433)

soboro”, por lo que en él ese “amarre” no tiene efecto. Este macho salsero que canta el tema, también alude a que ella ha logrado conquistar a otros hombres con su “amarre” pero que, si a él lo llega a intentar controlar sexualmente, entonces va a recurrir a la violencia sobre el cuerpo de Amalia Batista como sugiere el pregón al entenderse a sí mismo como un hacha —imagen también usada por Lavoe para entender este tipo de masculinidad— que cortará el “amarre” que representa el cuerpo negro de esta mujer.

Según lo anterior, dentro del “otro barrio” las diferentes mujeres que han ido apareciendo alrededor del análisis, Lolita, Juana Peña, Ramona y Amalia Batista, son representaciones de distintas formas de control masculino que existen sobre el cuerpo (Lolita y Amalia Batista) y el deseo (Ramona y Juana Peña) femeninos. Al utilizar esta estrategia del nombre propio, los temas intentan dar una noción de veracidad sobre cómo es la mujer latina construida plenamente en una tradición en la que parece que la mujer no puede existir fuera de la representación masculina. Es más, en los temas de la Salsa brava, no solo hay un intento por dominar el deseo y el cuerpo femenino, sino que existen otras estrategias como normalizar y definir a las mujeres de una única manera, o demonizarlas hasta llegar a mensajes que instigaban o justificaban la violencia de género.

En la argumentación de Aparicio, además de sugerir ese cambio en la forma de representar el cuerpo femenino, la autora comenta que dentro de las letras de la Salsa —yo diría que es preciso añadir que en las letras de la Salsa brava— existe un cambio en el lenguaje a la hora de referirse a las mujeres. No solo el imaginario alrededor del cuerpo femenino cambió, también el lenguaje para referirse a ellas y a sus relaciones con los hombres, ya que “in salsa music, particularly, the language of love has changed its tone from a lyrical, idealizing one about separation, conflicts, eternity and unrequited passions to a more *aggressive, material, and cynical attitude* ³⁷ toward heterosexual relations” (p.162). A las actitudes que Aparicio le señala al lenguaje de las letras de la Salsa brava se le puede agregar una muy importante, y es la de normalizar u otrificar a las mujeres, a quienes desesperadamente se intenta definir “como son” para diferenciarlas de los hombres y al enfatizar la diferencia con ellas, empezar a caracterizarlas de la forma que al “guapo” más le plazca. Larry Harlow, con la voz principal de Ismael Miranda, estrenan en el año 1972 el tema “Las mujeres son” del álbum *Oportunidad*, que es un ejemplo claro de qué son las mujeres para el “guapo”:

Oye, mujer
Ay, mira
Oye, mujer.

Tú nacistes
para servirle al hombre
en todo lo que quiera

³⁷ Las cursivas son más

nacistes pa' laborar
tu dinero debe' darlo
sin ninguna discusión.
Y si por casualidad
te coje nadando en llanto
él te dará un dinerito
para que compres un traje
a segunda mano.

Tiene que lavar las medias
toda la ropa interior
y tienes que cocinarle.
Luego salir a lavarle
el carro del año
que hace poco se compró.
(Larry Harlow, 1972, *Las mujeres
son*, 0m13s)

En el tema la voz principal le habla directamente a una mujer para, de forma cínica, como argumenta Aparicio, empezar a construir desde un lenguaje que parece “romántico”, con un ritmo lento y la sensualidad de la voz de Miranda, una representación machista de su rol y sus deberes. El tema intenta darle un motivo “divino” a la existencia de las mujeres, ya que ellas “nacieron” únicamente para servirle al hombre en todo lo que le plazca. Este mensaje machista y misógino es muy peligroso, porque incita a construir estereotipos alrededor de que la mujer, en este caso, la mujer latina, no tiene ninguna otra razón de existir que servir al hombre, y ante cualquier tipo de crecimiento económico o laboral que ella tenga, debe ser igualmente entregado al hombre.

La canción sigue transcurriendo y luego de dar un primer cuadro de lo que “son” las mujeres, empieza un tipo de violencia más psicológica, y un poco paradójica. La mujer llora frente al abuso de que le quiten su dinero y él cínicamente le devuelve migajas del dinero que ella ganó para que se compre un “vestido de segunda mano”. Según lo anterior, se puede deducir que la canción aboga por que el hombre tenga el mayor beneficio económico, por lo que en la última estrofa citada se puede ver que, a ella, con su “vestido de segunda mano”, le toca lavarle “el carro del año” que el hombre se compró, cocinarle y lavarle la ropa y si hay algún tipo de queja, el hombre “benevolente” la compensa. Este lenguaje que puede que en ningún momento incite a la violencia física, contiene en su mensaje que el hombre está situado en un punto superior mientras que la mujer tiene que obedecer a todas las exigencias por el hecho de “ser mujer”. El tema no se queda solamente en esa construcción de lo femenino, Harlow presenta como una realidad que todas las mujeres son de esta manera, pues el coro “las mujeres son”, en su repetición no solo reafirma todo lo ya expuesto, sino que en los pregones de Miranda se agregaban los caracteres “traidora” y “tramposa” para caracterizarlas, pero que con alivio de saber lo que supuestamente “son” le da total derecho al “malo” de dominarlas a su gusto.

Esta otrificación de las mujeres en el lenguaje de las canciones no intenta disimular sus violencias, sino que, en otros temas, yo diría que, en la mayoría, las construyen con un lenguaje que no incita solo al dominio, sino a la violencia y al castigo. A esta otra estrategia de la

representación de las mujeres en el “otro barrio” Aparicio la titula como un discurso “terrorista” y una “violencia a través de las palabras” en contra de las mujeres, en las que existe un constante ataque hacia ellas, no solo desde el dominio del cuerpo y su deseo, sino también la destrucción y el insulto cuando el hombre no lo logra. Argumenta Aparicio:

This strategy of offense, quite commonplace in popular songs, powerfully fixes negative perceptions of women as traitors, dishonest, pretentious, vain, gossipy, and liars and as bandoleras, dishonest goldiggers who love men only as a means to economic survival. Again, I would argue that the destructive impact of this type of discursive terrorism on women’s self-perceptions cannot be denied, given the substantial amounts of time Latinos and Latinas spend listening to music and to the radio in particular. (p. 161)

La “violencia a través de las palabras” en la Salsa brava peligrosamente ataca a las mujeres y refuerza esos mensajes que, según Aparicio, los latinos hasta el día de hoy siguen recibiendo a través de la música, mediando las relaciones entre hombres y mujeres y alterando la percepción que tienen las mujeres sobre sí mismas.

Willie Colón y el cantante Héctor Lavoe, también utilizarían este tipo de violencia contra la mujer en el tema “Piraña” (1972) del álbum *El juicio*. En este tema se narra cómo un hombre después de un largo viaje tiene que regresar a su tierra para volver a ver a su mujer amada, pero cuando llega encuentra otra cosa. Esta mujer que él encuentra será caracterizada como una “sucía” en términos de aseo, pues al inicio de la canción se la compara con un carro viejo y dañado, porque ahora es una mujer “sin grasa, sin transmisión, sin gasolina, sin aceite y sin motor”, rebajándola a un objeto sin valor, al cual el tiempo ya le había pasado y que no merecía el esfuerzo del “guapo” por haber vuelto a verla.

La otra “mala maña”, siguiendo la lógica del tema, es justamente lo que le da el nombre, pues ella es una “piraña”. La caracterización de esta mujer como “piraña” se refiere de nuevo al deseo sexual de ella, pero esta vez no es un deseo que incite a domarla, como con Amalia Batista, ni a dominarla, como con Lolita, sino a desacreditar y humillar a esta mujer, que llamarán “piraña”. Estas “malas mañas” son el motivo para agredir con burlas, insultos e ironías al cuerpo de esta mujer, donde el coro será la marca de esta violencia. Dice la estructura coro/pregón:

Arranca de aquí, piraña
Mujer que todo lo daña (coro)
Eh, arranca de aquí, piraña
Mujer que todo lo daña
Arranca de aquí, piraña
Mujer que todo lo daña (coro)
Ay, tu mamá me dice que tú no te bañas

Yo no sé qué tienes, será que tienes telarañas
Arranca de aquí, piraña
Mujer que todo lo daña (coro)
Y no me vengas con boberas
Si no me quieres dímelo ahora, por qué me engañas
Arranca de aquí, piraña

Mujer que todo lo daña (coro)
Ay, que la piraña es una jeva
oye, que tiene muchas malas mañas
Eh, arranca de aquí piraña
Mujer que a los hombres engañas
(Willie Colón, 1972, *piraña*, 2m1s)

Arranca de aquí, piraña
Mujer que todo lo daña (coro)
Oye, yo era bueno contigo
Demasiado de bueno, por ti cortaba la caña.

Este coro centrado en el mal que le hace la “piraña” a los hombres continúa desprestigiando a las mujeres. El tema insiste en sus boberías, suciedad, traiciones y destrucción, mientras que el hombre es construido desde una imagen “prístina” puesto que volvió por ella desde muy lejos y que, por ella, este “malo”, cortaba la caña y se encontró con esta mujer doblemente despreciable. Esta percepción del hombre “bueno” y la “piraña” terrible se logra gracias a que el lenguaje castiga a la mujer con insultos, mientras que donde aparezca la figura del hombre se va a centrar en sus “buenas mañas” que luchan contra las “malas mañas” de la “piraña” y de las mujeres. Pero estas invitaciones a violentar con el lenguaje a las mujeres mediante personajes del “otro barrio” como la “piraña”, se enfocarían en otra figura que sería la que justificaría la violencia física hacia las mujeres.

La bandolera³⁸, mujer caracterizada por robar y jugar económicamente con los hombres, será ilustrada por Héctor Lavoe en el tema homónimo “Bandolera” de 1978, del álbum *Comedia*. Curiosamente la canción no inicia con un ataque violento ni con un lenguaje que abuse simbólicamente a las mujeres. El tema abre con una reflexión según la cual las relaciones amorosas están marcadas por la mentira, y por eso ya no se puede confiar “ni la mujer en el hombre, ni el hombre en la mujer”, porque socialmente estos vínculos ya no son factibles. Lavoe declara que ya no cree en el amor, solo cree en sí mismo. Podría parecer una posición sensata, pero solo es otra posición desde la perspectiva del hombre, en donde al no creer en el amor y justificar que esos vínculos ya no son “hermosos” entonces él como hombre tiene el derecho de castigar con palabras y físicamente a las mujeres que le enseñaron esas lecciones sobre el amor. No coincidentalmente es a la bandolera a la que la rabia y la violencia le serán dirigidas en toda la canción, en donde no solo se la otrificará como en el tema de Harlow, y se le abusará verbalmente como en el tema de Colón, sino que ahora ambas ideas justificarán la violencia física:

Y cómo llegaste a mí
Aléjate, bandolera (coro)
Pau, pau, pau

Te voy a dar
Te voy a dar una pela
Y cómo llegaste a mí

³⁸ Si al lector le interesa leer otro análisis de la figura de la bandolera y sus transformaciones en la música popular, le recomiendo leer el capítulo 9 del libro de Frances Aparicio titulado “Singing the gender war” específicamente en la página 163 en el subapartado titulado “The bandolera and the economics of love”.

Aléjate, bandolera (coro)
Si te tiro por la ventana
Te subes por la escalera
Y cómo llegaste a mí
Aléjate, bandolera (coro)
Vete y pregona por ahí
Que ya acabé, mamá
Y cómo llegaste a mí
Aléjate, bandolera (coro)
(Héctor Lavoe, 1978, *Bandolera*, 1m16)

Pau, pau, pau
Te vuelvo a dar
Te voy a dar pa' que aprendas

Y cómo llegaste a mí
Aléjate, bandolera (coro)
Aléjate, bandolera
Aléjate, bandolera (coro)
Pero camina
Camina so bochinchera
Aléjate, bandolera (coro)
Te voy a pegar, te voy a pegar, te voy a
pegar, te voy a pegar, te voy a pegar
Aléjate, bandolera (coro)
Te voy a dar una pela
Aléjate, bandolera (coro)
Pa' que aprendas a querer
Aléjate, bandolera (coro)
Pau, pau, pau
(Héctor Lavoe, 1978, *Bandolera*, 3m13)

La bandolera es ilustrada como una mujer que solo tiene intereses económicos por el hombre que canta, y como se puede observar recibe una descarga de violencia continua. En el tema se alude repetidas veces a la violencia física, entre la voz del cantante y la trompeta construyen la onomatopeya “pau, pau, pau”, que emulan los golpes al cuerpo de la mujer que son los que le enseñan a querer y que tristemente son justificados por lo que representa el personaje de la bandolera: una mujer que buscó en los bolsillos del cantante, le robó la cartera y por ende despertó este continuo bombardeo de golpes e insultos hacia ella.

Este personaje de la bandolera envía un mensaje terrible desde el “otro barrio”: ya no es solo un mensaje promoviendo el dominio sobre la mujer, sino un mensaje justificando la violencia de género, que sugiere que el hombre está en todo su derecho de pegarle a las mujeres si hacen algo que no les guste. Siguiendo el mensaje de la “guapería” en las letras de la Salsa brava, el personaje de la bandolera serían todas las mujeres a las que se les puede pegar. A diferencia de los otros mensajes hacia las identidades latinas, el de las mujeres durante este periodo de la Salsa deben ser observados con sumo cuidado, porque sus personajes cargan mensajes machistas que pueden influir en las relaciones entre hombres y mujeres latinos. Como el texto de Aparicio sugiere, sería interesante profundizar en cómo estas figuras femeninas han afectado las violencias de género en los países latinoamericanos.

Sin embargo, en el contexto de la Salsa estas estrategias del control del deseo y el cuerpo femenino con un cambio en el lenguaje, la objetivación y otrificación de la mujer fueron las que primaron para construir, desde la perspectiva del “malo”, a las mujeres que habitaron ese “otro barrio”. Pese al desfavorable panorama que he estado analizando y que construye a las

mujeres en la Salsa brava, no todas las representaciones estaban capturadas por el deseo masculino y por este tipo de estrategias.

Un buen punto de partida para analizar otras formas de ver la representación de las mujeres en el “otro barrio” es la del texto de Ana Lydia Vega, *Letra para salsa y tres soneos por encargo*, donde se trabaja desde una visión en la que el rol prototípico del “malo” es desarmado. El cuento narra una letra para Salsa desde el punto de vista de un “guapo” y de una “tipa”. Justamente la narración alude a que el “guapo” es también un salsero, por lo que está construido a partir de una masculinidad arraigada y unos motivos posesivos por los que acosa a la “tipa”. Vega traduce estas dos cualidades del “guapo” en su lenguaje, a la hora de expresarse se mueve bajo piropos centrados justamente en el acoso a las mujeres y en este caso hacia la “tipa”:

Adióssss preciossssa, se desinfla el Tipo en sensuales sibilancias, arrimando peligrosamente el hocico a los technicolores rizos de la perseguida. La cual acelera automática y, con un remeneo de nalgas en high, pone momentáneamente a salvo su virtud.

Pero el salsero solitario vuelve al pernil, soneando sin tregua: qué chasis, negra, qué materia estás, qué materia prima, qué tronco e jeva, qué zocos, mamá, quién fuera lluvia pa' caelte encima.

Dos días bíblicos dura el asedio. Dos días de cabecidura persecución y encocorarte cantaleta. Dos luengos días de qué chulería, trigueña, si te mango te hago leña, qué bestia esa hembra, sea mi vida, por ti soy capaz hasta de trabajal, pa' quién te estarás guardando en nevera, abusadora. (Vega, p.1, 1979)

Sin embargo, a diferencia de las otras mujeres del “otro barrio” que son cantadas desde la perspectiva del “guapo” como Juana Peña o Ramona, Ana Lydia Vega cambia el sentido. El control de la representación de la mujer no va a estar centrado en el “guapo” sino en la figura de la “tipa”. Por lo que en el relato el “guapo indestructible” será desmontado en sus valores violentos y su control sexual sobre el cuerpo y el deseo femenino, ya que en los momentos de la verdad este hombre será humillado. Por ejemplo, cuando llegan al motel y tienen que pagar, el “guapo” no tiene ni siquiera el dinero para pagar la habitación y dice con actitud cínica: “la calle ta' dura, ¿ah?

El “guapo”, “el que más puede”, es desmontado de su figura todopoderosa. La mujer al haber decidido tener sexo con este hombre tuvo que tomar las riendas de la situación y pagar ella misma las cuentas del “guapo” que tanto alardeaba de humillar a Juana Peña. Pero lo más interesante viene a continuación, ya que, a la hora de la verdad, “la tipa” esperaba al “macho” salsero que cantaba sus “pregones” en televisión, pero sus valores de macho posesivo se van a pique cuando no puede conseguir la erección. Más allá de sentir frustración, la “tipa” sigue teniendo el control de la relación, ya que va a ver al “guapo” al baño, que para disimular el golpe a su masculinidad

finge un dolor de estómago. En el cuento hasta ese punto todo lo que estaba detrás de la figura del “guapo” gira en su eje, ya no se canta a los “guapos indestructibles” o al “salsero orgulloso” ni al “guapo” esencializando y controlando el deseo y el cuerpo femenino. En esta ocasión es la mujer la que canta sobre el “guapo”. Desmonta la figura de superioridad que primaba en el “otro barrio” evidenciando la farsa. Las actitudes del “malo” quedan más en poses que no pueden complacer ni cumplir con la supuesta dominancia que tiene sobre el cuerpo femenino. En esta “letra para salsa” se invierten los roles típicos de la narración de la mujer en la Salsa brava, y empiezan los soneos que están divididos en tres secciones que continúan la narración luego de que el tipo en su “masculinidad herida” quedara tirado en el piso.

Guiando al “indestructible” la tipa toma todo el control del acto sexual en los dos primeros soneos, desde “frotarle el estómago” para que se sienta bien, hasta ser ella la que guie el acto sexual del que él como “guapo” aseguraba que dominaría totalmente. En el tercer soneo vuelven al lugar en el que el “guapo” la había acosado y sin pensar en lo ocurrido, se le borra la memoria al salsero, ya que vuelve a las mismas andadas, a seguir pregonando sus piropos abusivos en contra de las mujeres.

El cuento de Vega, estructurado como si fuera una canción de Salsa brava, integra una feroz crítica a la forma de la representación femenina en el “otro barrio”. Desde una perspectiva humorística desarma al “guapo” y le reintegra a la mujer su control y deseo sexual. Ella es la que propone, no espera y no es hechizada por el “guapo”, sino que muestra que estas figuras extra masculinas pueden ser más una mentira. El deseo femenino y el cuerpo de ellas, pese a estar dominado en la representación, como sugiere Vega, se le escapa cuando se le da la vuelta a la forma en que se están presentando. Quizás la representación de la mujer en la Salsa brava tenga otras versiones que se escapen al control masculino.

Desde esta otra perspectiva donde las mujeres se escapan al control masculino pese a estar siendo cantadas por los “malos” del “otro barrio”, aparece el escenario de la rumba y los bailes donde las mujeres encuentran libertades y agencia propia. Es evidente que en muchos escenarios de rumba simbólica o invitación al “vacilón” la mujer aparece como objeto de conquista o por la hipersexualización de sus caderas y su forma de bailar, pero hay dos mujeres dentro del “otro barrio” que utilizan el espacio de la rumba como acto de resistencia al control masculino. En el año 1975, los Hermanos Lebrón estrenaron el álbum *4+1*, en donde se encuentra el tema de “Dolores”. Pese a que utiliza la estrategia de nombrar a las mujeres por

nombre propio, Dolores es construida como una mujer rebelde que quiere poder vivir sus “amores” libremente, y la forma de encontrar esa libertad es bailando pachanga. La canción dice lo siguiente:

Señores, voy a contarles lo que le pasó a
Dolores,
Su madre le dio una pela, por causa de los
amores
Porque una pachanga se fue a bailar
Con el sobrino de Nicolás (coro)
Y otra pachanga se fue a gozar
Con el mulato Che Me Mangua (coro)
(Hermanos Lebrón, 1975, *Dolores*, 0m20)

Después que cogió la pela
La muchacha se fue de su casa
Y dijo que, aunque la mataran,
Ella seguía bailando pachanga
Y otra pachanga se fue a gozar
Con el sobrino de Nicolás (coro)
Y otra pachanga se fue a bailar
Con el mulato Che Me Mangua (coro)

El espacio del baile junto con el ritmo, en este caso la pachanga, se muestran como los lugares donde Dolores podía ejercer sus decisiones con total libertad. Como se había analizado antes con los cuerpos de Juana Peña o Ramona, ellas no podían decidir por su cuenta, sus deseos eran reprimidos o ridiculizados por la visión masculina. Sin embargo, Dolores tenía la libertad de escoger con quién disfrutar el baile —con el sobrino de “Nicolás” o con el mulato “Che Me”—, lo que le daba ese “respiro” de tanto control, y le permitía gozar.

No contentos con los múltiples abusos que sometían a las mujeres dentro del “otro barrio”, eran también violentadas por medio del silencio, debido a que al estar bajo la perspectiva del “malo”, ellas no hablan, solo “son”, y por eso no hay una queja, una respuesta o una defensa por parte de ellas en las canciones analizadas. Sin embargo, con Dolores el panorama es diferente, ante la golpiza de su madre ella no acepta ese gesto, y por primera vez da su voz, su opinión o, más bien, su desafío a cualquier lógica machista en la que ella va a seguir siendo libre con el baile, aunque “la maten”. Si se relaciona esto con las estrategias violentas de “Bandolera” o “Piraña”, es un desafío a las lógicas de matar o agredir a una mujer por sus decisiones o actos. Cuando el personaje de Dolores dice que va a seguir bailando aunque la maten, toma ese discurso violento de los otros temas y empieza a bailar orgullosa de sus decisiones. Eso se puede escuchar en la estructura coro/pregón en donde el “Ay, Dolores, cómo baila pachanga” parecería un lamento de los “guapos” al ver cómo Dolores sigue bailando de forma orgullosa, pese a la coerción de los mensajes de los otros temas.

El baile pachanguero y desafiante de Dolores frente a las amenazas de muerte no es el único mensaje que existe en el “otro barrio” sobre el uso del baile y la misma música en contra de las violencias machistas. En el tema de Pete el “Conde” Rodríguez “Catalina la O” del álbum *Este negro sí es sabroso* (1976), se presenta a otra de estas mujeres que se escapan o desafían las lógicas del “guapo” pese a ser cantadas por ellos. En este tema se presenta a Catalina, una mujer negra que con su tambor anima la rumba:

¡Catalina la O!	La verbena ya está empezando
¡Catalina la O!	Se perfila en el pueblo emoción
Con cadencia de plata	La verbena ya está empezando
Y un collar de candor (coro)	Se perfila en el pueblo emoción
Por la calle encendida se escucha un	Y el meneo cachondo se cuaja
tambor (bis)	Catalina la O con su tambor
Y entre miles de caras se ve	Catalina la O, Catalina la O (coro 2)
A Catalina la O con su danzón	Este es un día muy especial
¡Catalina la O!	Que todo el mundo sale a bailar
¡Catalina la O!	Catalina la O, Catalina la O (coro 2)
Con cadencia de plata	Con el embrujo de tu tambor
Y un collar de candor (coro)	Siente el mundo gran emoción.
(Pete el “Conde” Rodríguez, 1976, <i>Catalina la O</i> , 0m25)	

El caso de Catalina la O es una cuestión muy interesante. Se presenta una rumba tradicional de los barrios que se llama verbena, dentro de este ambiente festivo de baile y de rumba la canción va focalizando su atención en la figura de una mujer. A diferencia de los temas en los que la mujer desaparece como un “así son”, la canción del “Conde” se centra en su habilidad como bongosera. Por primera vez en todo este análisis de la Salsa brava un tema habla sobre una mujer música. Este detalle es importantísimo, ya que, si es desfavorable la representación de las mujeres del “otro barrio”, la invisibilización sobre las mujeres músicas de Salsa era aún peor. Las caras más reconocidas por su voz y su trayecto como La Lupe y Celia Cruz, eran las más favorecidas en términos de visibilidad. Sin embargo, la visibilidad no significa un cambio en la violencia machista que ellas también tuvieron que sufrir. Celia Cruz le contaba a César Pagano lo difícil que era para una mujer gustar en el ambiente de la música afroantillana y en la Salsa, y que podría afirmar que por esa misma razón es que los mensajes, personajes y actitudes son tan desfavorables para las mujeres, ya que ellas mismas no piensan sus propios mensajes para la construcción de la identidad de la mujer latina. Decía Celia Cruz:

En aquellos tiempos las casas disqueras tenían miedo de grabarles guarachas con ritmo a las mujeres, porque decían que ellas no vendían. Yo fui una a la que la compañía no quería grabarme. En enero de 1951, se hizo el intento. Le debo a Rogelio que le dijo al dueño de la compañía: “¡yo le grabo, y si ella no vende, la sonora paga!”. Gracias a Dios vendí y gusté. (p.108)

Según el testimonio de Celia Cruz, el mensaje de Catalina la O es poderosísimo, ya que la música, el instrumento al igual que la danza, se vuelven vehículos para el desafío y la inclusión. Es un mensaje muy valioso desde el “otro barrio” en donde existe una invitación a la mujer latina, o a todas las mujeres, que también pueden tocar Salsa brava como los demás músicos. Catalina la O es igual de talentosa que el timbalero al que le cantan Lavoe y Colón, y que como ilustra la canción es ella la más talentosa con los bongós que logra con su talento “embrujar” a todo el “otro barrio”.

Semejante al coro de “Dolores” en donde los “guapos” aterrados solo pueden observar cómo ella baila, el coro de “Catalina la O” es solo la repetición del nombre de ella, en un tono celebratorio, en donde los pregones del “Conde” no se burlan, sexualizan o difaman a Catalina la O, sino que elogian sus actos y su habilidad como música. Por ejemplo, el pregón “llena de romances y de dicha y amor, estas son las notas de tu tambor” refiere a la pasión y el talento que le ponía al instrumento, y que generaba en su público historias de “romances y amor” cosa que parece poco, pero agencia el cuerpo femenino como productor de arte. Los pregones la sacan del puesto que le dieron los “guapos”, ya no “es” sino que va creando al repique de sus bongós representaciones sobre la mujer que se escapa del control masculino y a sus diferentes violencias.

Sin embargo, no todos los personajes femeninos que cuestionaban el control masculino lo hacían escapando o usando espacios como la rumba y la música. En el “otro barrio” existen figuras que, acompañando el baile de Dolores y los tambores de Catalina, cuestionan directamente los intentos de dominio masculino, sea desesperando al hombre o burlándose en la cara de los “malos” desde sus propias estrategias machistas, como proponía el cuento de Vega.

Héctor Lavoe en el año 1987 estrenaría su penúltimo álbum como solista, titulado *Strikes Back*, que contiene entre su repertorio el tema “Escarchas” que narra el binarismo de género tan constante en las letras de Salsa brava. El “guapo” es representado con elementos naturales que aluden a su fogosidad sexual, él es el “volcán” que tiene que derretir a una mujer, en este caso, “la escarcha” que es una mujer caracterizada por el frío, la apatía que representa lo difícil que es tener sexo con ella pero que, al igual que con Amalia Batista o Lolita, terminaría cediendo

a la constante “erupción” de la que son víctimas. Sin embargo, aunque eso es lo que se supondría que sucedería en el tema, esta “escarcha” no es vencida por el deseo masculino, pese a su insistencia, solo logra aumentar la “ansiedad” de este “guapo” que busca derretirla a lo largo de todo el tema, pero no lo consigue. Según lo anterior, los pregones del tema están dedicados a, desesperadamente, hacer ceder a una mujer que no cae en los engaños, y pese a estar siendo cantada directamente por uno, esta “escarcha” nunca es vencida en ese duelo de sexos que el tema propone. Dice la estructura coro/pregón:

Pero yo seré un volcán, y tú seguirás en hielo (coro)
 Tú seguirás, mamacita, oye, como un bloque de hielo
 Pero yo seré un volcán, y tú seguirás en hielo (coro)
 Pero para ti soy luz, mamita pa' ti soy fuego
 Pero yo seré un volcán, y tú seguirás en hielo (coro)
 Sigue, sigue, sigue sola, ahí freezada en el sereno
 Pero yo seré un volcán, y tú seguirás en hielo (coro)
 Mira, mira cómo va mamá, buscando loca el consuelo
 Pero yo seré un volcán, y tú seguirás en hielo (coro)
 Porque ahora le llamas tú, óyeme, consuelo al fuego
 Pero yo seré un volcán, y tú seguirás en hielo (coro)
 Un volcán en erupción, cuidao, cuidao que te quemo
 Pero yo seré un volcán, y tú seguirás en hielo (coro)
 Tan caliente eres fuego
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Así seguirás mamita
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Loca, loca y sin consuelo
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Buscando quien te desfreeze
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Quien te ponga calientita
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Como yo te pongo a ti, ti, ti
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Fuego, fuego que te quemo
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Y tú seguirás en hielo
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Llorando vas sin consuelo
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Apágale el fuego, apágale el fuego, apágale el fuego
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)

Anda yo le apago el fuego
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)
 Aunque me queme los dedos
 Y tú seguirás en hielo (coro 2)

Muchacha cambia, cambia, cambia, cambia.
(Héctor Lavoe, 1987, *Escarchas*, 2m17s)

El primer coro contiene el binarismo entre el “guapo” y la “escarcha”, hombre y mujer, en la que alude a sus potencias inamovibles. Él como el volcán intenta insistir en su conquista, pero ella, inamovible, se queda en la potencia contraria que es el hielo. Los soneos de Lavoe aluden y refuerzan esas posiciones con los mismos ataques hacia las decisiones femeninas, en el tema el “guapo” en su búsqueda por romper el candado, empieza a realizar alusiones a la soledad y a la “terquedad” de la “escarcha” si no se entrega al deseo masculino. Pero ella, pese a las amenazas del “guapo,” no cede, puesto que en la “ansiedad” él le da sus potencias, la descongela y pregona “tan caliente, eres fuego”, lo que indica que esta “escarcha” no necesita del volcán. Esta desesperación del “guapo” ante lo que usualmente se le entrega fácil, o esa respuesta que no suele ser negativa, se puede observar en cómo el binarismo entre fuego y hielo se va entremezclando. El segundo coro es el mejor ejemplo de ello, en donde la alusión a la potencia masculina desaparece, y solo queda “y tú seguirás en hielo” que se repite con una mayor insistencia, intentando poner en su lugar a la “escarcha” para que siga cumpliendo su labor.

Los pregones se vuelven más incoherentes entre sí, se le llama loca, se insiste en la estrategia inerte de apelar a que necesita un hombre que la descongele, para posteriormente, al ver que ella “sigue en hielo”, voltear la potencia: ahora es ella la que debe ser apagada, aunque él se quemó los dedos con la férrea decisión de ella. Lo que parecía ser la constante de la binariedad, al transcurso de este nuevo tipo de mujer llamada “escarcha”, voltea y desordena los lados inamovibles. Esta “escarcha” tiene la agencia para no caer en las zalamerías y los piropos abusivos del “guapo”, y llegar al punto que, ya sin la música y el coro, que suelen ser los acompañantes del “malo”, queda con voz derrotada y suave haciendo invitación para que esta mujer cambie. “Cambia, cambia, cambia” es el lamento del “guapo” que observa cómo en el “otro barrio” no todas las representaciones se simplifican a sus deseos, y no siempre tendrán el control de la representación de las mujeres.

Desde la perspectiva de las “escarchas”, mujeres que rompen la binariedad desde el mismo discurso del “guapo”, Celia Cruz introduciría otra representación de las mujeres. Ya desde una visión de denuncia, pero no desde la solemnidad, sino desde las mismas lógicas masculinas y a ritmo de Salsa brava, se parodia y burla de lo que era común dentro de las letras de las canciones. En el año 1985, junto con el dominicano Johnny Pacheco, estrenaron el álbum titulado *De nuevo*, que incluiría el tema titulado “Las divorciadas”. Este tema, que ya es cantado por la voz de una mujer, dedica a las mujeres divorciadas la canción entera. La divorciada sería propuesta como una “escarcha” que sabe cómo son los hombres “guapos”, machistas e interesados, por lo que la canción intenta ridiculizar a los “guapos” burlándose de esa supuesta superioridad y decisión que tenían sobre el cuerpo femenino. Dice el tema de Celia Cruz:

Mi amiga está divorciada, eso lo aseguro yo
Y está más solicitada que el día en que se casó
Le llueven las peticiones para llevarla a cenar
Pero no se encuentra un hombre que la invite a desayunar
Ella dice que “los hombres solo buscan la carnada
No miran como señora a una mujer divorciada
El machista se le escurre, y enseguida se le aleja
Una cosa piensa el burro, y otra el que lo apareja” (bis)
La carne está en el garabato
Y eso no es por falta de gato (coro)
La carne está en el garabato
Y eso no es por falta de gato (coro)
No hay quien le pise la cola, a una mujer divorciada
Porque es mejor vivir sola, que estar mal acompañada
La carne está en el garabato
Y eso no es por falta de gato (coro)
La carne está en el garabato
Y eso no es por falta de gato (coro)
El hombre con la soltera, o la mujer divorciada
En vez de una compañera, anda buscando una esclava. (Celia Cruz, 1985, *Las divorciadas*, 0m23s)

El tema se sitúa directamente en el “otro barrio”, Celia Cruz empieza a narrar la historia de una divorciada, cosa que es muy interesante, ya que el cuerpo de la “solterona” había sido ya tratado en “Ramona”. Por consiguiente, el tema de Celia escoge a una mujer que ya pasó por el dominio masculino, ya sufrió de las lógicas machistas de esencializar a las mujeres en un “así son”, por lo que, a diferencia de Ramona, que fue humillada por no ser sometida a la

voluntad de los hombres, se ríe del supuesto beneficio de ser “casada”. Al inicio del tema, Celia canta que a la mujer divorciada, luego de terminar su matrimonio, le empezaron a llover propuestas de más hombres que vieron en ella una presa fácil, es por eso que de forma jocosa el tema alude, con la “cena y el desayuno”, a que los hombres solo querían ejercer dominio sobre ella.

Lo interesante es que Celia Cruz deja de retratar cómo es acechada por otros hombres, y le da la voz a la mujer divorciada. En las pocas líneas que esta tiene denuncia que los hombres solo ven a las mujeres como objetos, “carnadas”, para complacer su deseo sexual, las tratan de “señoras” despectivamente. En la canción las mujeres son vistas como recipientes que, como cantaba el tema de “escarchas”, querían simplemente “llenar”. Sin ningún tapujo, en forma de burla, la mujer divorciada llama al “guapo” un “machista escurrido” que alude al babear de su boca al ver a una mujer divorciada. Sin embargo, ella con la experiencia obtenida simplemente se aleja, y con un refrán cierra su crítica al “machista escurrido” al decir “una cosa es lo que piensa el burro, y otra el que lo apareja”, siendo otra burla al hombre que en este caso sería “el burro” que cree que puede seguir dominando a las mujeres, pero otra es lo que piensan las divorciadas que “aparejan” a esa cantidad de burros que creen que pueden seguir dominándolas.

Luego de la irónica y precisa crítica de la divorciada, entra la estructura coro/pregón en donde la mujer empieza a ser “la carne” y el “garabato”, lo que representa que ella vuelve a estar fuera del dominio masculino, pero eso no quiere decir que le haga falta un “gato”, que sería el hombre. Los pregones que acompañan a este humorístico coro siguen denunciando y volteando la persiana en contra del “machista escurrido”, ya que aluden a que es preferible la soledad que estar cerca de un hombre como el que narra la divorciada, y que, a diferencia de Lolita o Juana Peña, ya no van a dejarse “pisar la cola” con las artimañas a las que aludían al principio del tema. El siguiente pregón es el más interesante, ya que es una respuesta directa al tema de “Las mujeres son”, en la que muchos de los “machistas escurridos” solo

están buscando a una esclava, no a una compañera, que sin rechistar lave la ropa, compre con su dinero algo de mala calidad y haga la comida.

Este tema es completamente rebelde, ya que, acompañado de la actitud de una mujer “escarcha”, el personaje de la divorciada da un vuelco a las representaciones femeninas presentadas en el “otro barrio”, puesto que entra en las estrategias utilizadas por los “guapos” haciendo uso de un lenguaje insultante y humorístico contra ellos, los exponen como esencias en su masculinidad, como seres solo interesados en el sexo y en tenerlas como esclavas. Puede que el mensaje no sea positivo del todo para la identidad de la mujer latina, pero sí es un cambio sustancial con respecto a todo el discurso que habían construido de su representación. La canción de Celia es un grito para despertar. Con la figura de la divorciada, le muestra a otras mujeres que nada de lo que se había cantado sobre ellas es una verdad absoluta, las mujeres no “son” “pirañas” ni “bandoleras”, ni son menos por estar solteras como Ramona o por estar divorciadas, sino que son dueñas de su propio cuerpo, de su propia “carne”, como canta el coro de la canción.

En esta tipología se encontró un panorama desfavorable para las representaciones femeninas en el “otro barrio”. La Salsa brava, contenedora de una tradición machista, heredó una serie de estrategias para representar a la mujer desde la perspectiva masculina, sin contar, otra vez, con la participación de las mujeres. Con la ayuda de las miradas críticas de Frances Aparicio, se analizó cómo los “malos” al nombrarlas con nombres propios intentaban configurar distintos tipos de mujeres, dominando sus cuerpos y deseos: construyeron a la mujer “virgen” que fue abusada (Lolita), la mujer humillada por su deseo sexual (Juana Peña), la soltera humillada y ridiculizada (Ramona), y la mujer negra hipersexualizada (Amalia Batista). Al encasillar sus cuerpos y deseos, también estas letras esencializaban al sexo femenino para poder validar el dominio masculino. Al definir las como “nacidas para complacer al hombre” se otrificó y objetualizó a las mujeres con generalizaciones misóginas como “así son” que justificarían, en palabras de Frances Aparicio, un lenguaje que haría “terrorismo” y “violentaría a las mujeres mediante las palabras”. Se observó toda la descarga violenta contra

las “pirañas” y cómo esta suma de elementos llevaría a peligrosos mensajes para la diáspora según los que se debería golpear a las mujeres por ser “bandoleras”.

Otro punto que es muy interesante y podría ser tema de estudio en un futuro, es un análisis detallado de la corporalidad y la representación de la mujer negra, pues si bien en este trabajo he revisado las representaciones del hombre negro y de la mujer en general, podría estudiarse a mayor profundidad específicamente la representación de la mujer negra en la Salsa brava. Incluso, se podría analizar la representación de la mujer negra transversalmente entre la Salsa brava y la Salsa rosada.

Pese a este panorama desfavorable, el cuento de Ana Lydia Vega mostró que incluso estando dentro de este discurso machista, a las letras de la salsa se les podía dar vuelta y hacer que las mujeres se escaparan al control de los “guapos”. Por lo que la rumba, los instrumentos y la música se vieron como valiosos escenarios para que las mujeres pudieran expresarse libres del control masculino con la introducción de Dolores y el poderoso mensaje de Catalina la O. Pero la representación de ellas no fue solo escapista, con personajes femeninos como las “escarchas” o las “divorciadas” se puede desesperar y confundir el discurso posesivo y binario del “guapo”, y con las burlas de la “divorciada” se pueden atacar todas las estrategias del “guapo” para que este empiece a ser entendido como un “machista escurrido” y que sea evidente para las mujeres que escuchen las letras de Salsa brava que ellas no “son” sino que desde ellas mismas pueden llegar a tocar música como Catalina la O, o denunciar a los hombres que quieren controlarlas.

Conclusiones

Todo tiene su final

En este trabajo de grado pude notar que la Salsa brava fue una expresión que nació en la Nueva York de finales de los años 60, que decidí entender como *una forma de tocar música* más que como un género musical, ya que su premisa base era poder mezclar de forma libre los diferentes géneros de música popular del Caribe insular hispano y de ciertas partes de Latinoamérica y los Estados Unidos. Estas búsquedas musicales respondían a las identidades de los diferentes latinos que vivían en la ciudad norteamericana, quienes estaban marcados por la experiencia de la migración y la discriminación, pero también por las alegrías, la solidaridad y la unidad que se daban en la experiencia del barrio. Estos latinos, con sus diferencias, pero también con sus experiencias en común, fueron a lo que continuamente llamé como la diáspora latina, que fue representada por los diferentes músicos, escritores y poetas del enclave que intentaban de formas heterogéneas construir la experiencia de la diáspora.

La Salsa brava, siendo una expresión de esta Nueva York latina, basó sus sonidos y sus letras en una búsqueda para constituir diferentes representaciones de las identidades de los latinos en la ciudad. Por ende, mi trabajo no solo fue una reconstrucción de lo que fue el fenómeno de la Salsa brava en su parte histórica y musical, sino un análisis de las representaciones que nacieron a raíz de esas búsquedas. Mi propuesta del “otro barrio” fue el aporte principal para el estudio de *esta forma de tocar música* como un espacio simbólico y representacional que albergó los personajes, actitudes y estereotipos que nacieron alrededor de los diferentes temas que fui analizando y correlacionando. Durante todo el análisis con las figuras del “guapo”, el “malo”, el “niche” y las “pirañas” y las “escarchas” consolidé una tipología del barrio que captó esas búsquedas identitarias y al mismo tiempo las problematizó.

Mi trabajo estudió la expresión de la Salsa brava en sus comienzos (finales de los 60), su auge (década de los 70) y sus finales (años 80), y creo que este estudio abre la puerta a la revisión de otros puntos de vital importancia que se podrían profundizar en futuras

investigaciones. Para empezar, la Salsa brava tuvo gran parte de su éxito gracias a la globalización de esta *forma de tocar música*. A partir del fenómeno de la Salsa brava, se empezaron a crear orquestas en toda Latinoamérica y se usó la Salsa como una expresión de su identidad, como revisé brevemente en el caso de Cali, y que incluso llegó a lugares que parecen imposibles para *esta forma de tocar música*, como la Orquesta de la Luz, de origen nipón. Otro punto interesante que menciono en mi trabajo y que sería interesante analizar en un futuro, es la sucesora de la Salsa brava, la Salsa rosada, que ha sido demeritada por los salseros tradicionales, pero que tiene también toda una historia detrás de ella, con sus respectivas búsquedas representacionales que ameritan un estudio más específico de sus letras para conocer más qué representó como fenómeno en la música popular del Caribe y Latinoamérica

En el año 1984, el músico nuyoricano Willie Colón estrenaría un álbum en el cual se concentraría en la voz y no tanto en el trombón como en producciones anteriores. En *Tiempo pa' matar* (1983) existe un tema homónimo que sirvió, para los diferentes músicos de Salsa brava, como advertencia respecto a que era el momento de cambiar y apostar a nuevas propuestas musicales y temáticas. El tema se sitúa en el “otro barrio”, la voz que canta es un personaje que habita en este barrio, pero, a diferencia de la mayoría de las canciones de Salsa brava que narran algún evento, problema o advertencia, la voz principal del tema menciona que el barrio está vacío y en silencio.

Frente a esta soledad la voz busca a sus amigos, y por suerte los encuentra en la esquina donde Pedro Navaja hacía sus fechorías y donde antes pasaba el carro negro de “los de la seguridad”. En ese ambiente nostálgico construido por la voz principal, esta y el grupo de amigos comienzan a cantar para recordar el pasado del “otro barrio”. Traen a la memoria el asesinato del negro bembón, y la historia de cómo Dolores, por querer bailar pachanga, recibió una golpiza. Sin embargo, esta construcción nostálgica de lo que había sido el “otro barrio” se detiene: la voz principal nombra a Fernando, Juan, Manuel y Kimbo, entre otros, para marcar que aquellos que vivieron las ocurrencias de los diferentes personajes del “otro barrio” habían cambiado. Junto a estos nombres caracterizados por el cambio que han tenido, la voz principal asocia ese cambio con el discurso oficial alrededor de la guerra de Vietnam,

en las que contraponen las consignas de cambio que prometía el discurso oficial contra lo que en verdad pasó. Dice el tema:

Por el machismo
Tiempo pa' matar (coro)
Contra el comunismo
Tiempo pa' matar (coro)
Salen como nobles soldados, vuelven agrios y mutilados
Tiempo pa' matar (coro)
Con heroísmo
Tiempo pa' matar (coro)
Tumbar el racismo
Tiempo pa' matar (coro)
Total pa' nada si al regreso todo fue igual (Willie Colón, 1983, *Tiempo pa' matar*, 1m37s)

Colón trae a colación el tema del cambio para recalcar cómo todo en la vida está sujeto a un inminente cambio, las cosas y las personas se ven sujetas al mismo, ya sea para bien o para mal. Los integrantes del “otro barrio” estaban cambiando, pese a la nostalgia de las imágenes y personajes que participaban en la memoria de la voz principal y de sus amigos. Sin embargo, esta idea del cambio también tiene un matiz engañoso, por eso es que trae a colación lo de Vietnam, todas las promesas de “heroísmo” y de acabar con el racismo terminan siendo una mentira que dejó a esos “héroes” mutilados y tristes. En ese contexto en que la idea de cambiar es la fundamental Colón construye su estructura coro/pregón con soneos que siguen apuntando a estos nombres del barrio que van cambiando, y le sugieren a él que hay que hacer algo para cambiar la situación del “otro barrio”. Estos pregones son acompañados por un coro que refuerza esta idea: “esperando el momento preciso y ahora es cuando es”, que insiste una y otra vez en que no es lo más aconsejable quedarse quieto, viviendo en el recuerdo, y que pese a que el cambio pueda ser mentiroso o negativo es necesario tenerlo y dejar a un lado la indecisión.

El mensaje de Colón para nada es una coincidencia, responde a los últimos años en que la Salsa brava fue el furor en la música del Caribe, Latinoamérica y Nueva York. La invitación de Colón iba directo a los diferentes músicos de Salsa brava que se habían quedado anclados al pasado, repetían una y otra vez la fórmula musical y la temática que había triunfado a finales de los 60 y durante toda la década de los 70.

La Salsa brava necesitó aquella renovación que el paso del tiempo les exige a todos los géneros musicales, porque tal como cantaba Colón, las personas van cambiando, sus gustos se moldean y, sobre todo, el cambio generacional sienta un precedente. Aquel ritmo híbrido con fieros mensajes por el orgullo de los latinos en el barrio ya no puede ser el mismo, porque el barrio mismo va cambiando y su forma de entenderse también lo va haciendo. Los principales músicos y disqueras no supieron acertar “el momento preciso” de la Salsa brava, por lo que permitió que otras exploraciones alrededor de esta *forma de tocar música* nacieran. Las diferentes baladas reconvertidas a ritmos caribeños, el auge del merengue y la llamada Salsa rosada tomaron el lugar que la Salsa brava que, por falta de renovación y cambio, no pudo mantener, porque pese a que se quiera insistir y explotar una fórmula y unas búsquedas, es necesario aceptar, como decía esa famosa canción de Willie Colón cantada por Héctor Lavoe, que todo tiene su final.

Anexos

Canciones citadas en el trabajo

- Santos, Daniel. (1961). *Lamento borincano* [Canción]. Lamento borincano. Orfeon.
- Barreto, Ray. (1962). *El watusi* [Canción]. Charanga moderna. Tico records.
- Raymond, Lupe. (1968). *El emigrante* [Canción]. The two sides of La Lupe. Craft recording.
- Colón, Willie. (1968). *El malo* [Canción]. El malo. Fania.
- Bastar, Kako. (1968). *Negro soy*. [Canción]. Sock it to me, latino!. Discos CBS.
- Hermanos Lebrón. (1969). *Salsa y control* [Canción]. Salsa y control. Cotique records.
- Colón, Willie. (1969). *Te conozco* [Canción]. Cosa nuestra. Fania records.
- Colón, Willie. (1969). *Juana Peña* [Canción]. Cosa nuestra. Fania records.
- Rivera, Ismael. (1971). *Mi negrita me espera*. [Canción]. Lo último en la avenida. Craft recordings.
- Rivera, Ismael. (1971). *Entierro a la moda*. [Canción]. Lo último en la avenida. Fania records.
- Rosario, Willie. (1972). *Ni pa'allá voy a mirar* [Canción]. Más ritmo. Fania records.
- Harlow, Larry. (1972). *Las mujeres son* [Canción]. oportunidad. Fania records.
- Betancourt, Justo. (1972). *Pa' bravo yo* [Canción]. Pa' bravo yo. Fania records.
- Colón, Willie. (1972). *Ah-Ah/O-No* [Canción]. El juicio. Fania records.
- Colón, Willie. (1972). *Piraña* [Canción]. El juicio. Fania records.
- Palmieri, Charlie. (1973). *La hija de Lola* [Canción]. El gigante del teclado. Craft recording.
- Típica 73. (1973). *Amalia Bastista* [Canción]. Típica 73. Craft recording.
- Barreto, Ray. (1973). *El hijo de Obatalá* [Canción]. Indestructible. Fania records.

Barreto, Ray. (1973). *Indestructible* [Canción]. Indestructible. Fania records.

Rivera, Ismael. (1973). *Witinila*. [Canción]. Traigo de todo. Fania.

Rivera, Ismael. (1973). *El niche*. [Canción]. Traigo. Fania.

Pacheco, Johnny. (1974). *El canto a la Habana (Cuba, qué lindos son tus paisajes)* [Canción]. Celia&Johnny. Fania records.

Roberto Roena y su Apollo Sound. (1974). *Te lo voy a jurar*[Canción]. Pa'fuera. Fania records.

Miranda, Ismael. (1974). *Borinquen tiene montuno* [Canción]. En fa menor. Fania records.

El Gran Combo de Puerto Rico. (1975). *Un verano en Nueva York* [Canción]. Número 7. Rico records.

Lavoe, Héctor. (1975). *Paraíso de dulzura* [Canción]. La voz. Fania records

Cortijo, Rafael. (1975). *El negro bembón*. [Canción]. Baile con Cortijo. Craft recordings.

Hermanos Lebrón. (1975). *Dolores*. [Canción]. 4 + 1. Craft recording.

Berrio, Roberto. (1976). *El yerbero del barrio* [Canción]. El yerbero del barrio. Fania records.

Típica 73. (1976). *Guaguancó de los violentos* [Canción]. Rumba caliente. Fania records.

Lavoe, Héctor. (1976). *Hacha y machete* [Canción]. De tí depende. Fania records.

Rodríguez, Pete. (1976). *Catalina La O*. [Canción]. Este negro sí es sabroso. Fania records.

Rodríguez, Pete. (1976). *Pueblo latino* [Canción]. Este negro sí es sabroso. Fania records.

Rodríguez, Pete. (1976). *La abolición*. [Canción]. Este negro sí es sabroso. Fania.

Harlow, Larry. (1976). *La raza latina* [Canción]. La raza latina a salsa suite. Fania records

Colón, Willie. (1977). *La maleta*. [Canción]. Metiendo mano. Fania records.

Gorbea, Wayne. (1977). *Estamos en salsa* [Canción]. La salsa del conjunto salsa con Wayne Gorbea. Discos internacional.

Blades, Rubén. (1978). *Pedro Navaja*. [Canción]. Siembra. Fania records.

Sonora Ponceña. (1978). *Moreno soy*. [Canción]. Explorando. Fania.

Lavoe, Héctor. (1978). *Bandolera*. [Canción]. Comedia. Fania Records.

Rivera, Ismael. (1978). *Las caras lindas*. [Canción]. Esto sí es lo mío. Fania.

Canales, Ángel (1979). *Sentimiento del latino en Nueva York*. [Canción]. Sentimiento del latino en Nueva York. Sonotec.

Lavoe, Héctor. (1980). *Para Ochún* [Canción]. El sabio. Fania.

Fiol, Henry. (1980). *Ahora me da pena*. [Canción]. Fe, esperanza y caridad. SAR records.

Blades, Rubén. (1981). *Tiburón*. [Canción]. Canciones del solar de los aburridos. Fania records.

Blades, Rubén. (1981). *Te están buscando*. [Canción]. Canciones del solar de los aburridos. Fania records.

Sonora Ponceña. (1981). *Ramona*. [Canción]. Night raider. Fania records.

Lavoe, Héctor. (1982). *Juanito Alimaña* [Canción]. Vigilante. Fania records.

Hermano Lebrón. (1982). *Sin negro no hay guaguancó*. [Canción].Criollo. Cotique records.

Colón, Willie. (1983). *Tiempo pa'matar* [Canción]. Tiempo pa'matar. Fania records.

Fania All Stars. (1984). *Por eso yo canto salsa* [Canción]. Lo que pide la gente. Fania records.

Cruz, Celia. (1985). *Las divorciadas* [Canción]. De nuevo. Vaya records.

Lavoe, Héctor. (1987). *Ponce* [Canción]. Strikes back. Fania records.

Lavoe, Héctor. (1987). *Escarchas* [Canción]. Strikes back. Fania records.

Playlist de la tesis: <https://open.spotify.com/playlist/1pQH2Bhz0KmsrMyJmmLTIM?si=eb7f14163c4e4f>

Referencias

Álvarez, Alejandro. (2014). Representaciones del afrodescendiente a partir de las canciones de Salsa. *Revista Brasileira do Caribe*, (XVI, 28), 481-501. Recuperado a partir de: <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159132242010.pdf>.

Aparicio, Frances. (1998). *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Aparicio, Frances. (2002). La Lupe, La India, and Celia: Toward a feminist genealogy of salsa music. En: Lise Waxer. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Routledge.

Cataño, Carlos Eduardo. (2010). Genealogías salseras. *Memorias de migración. Revistas Encuentros*, (15), 59-78.

Canclini, Néstor. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. Ciudad de México: Editorial Patria.

Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.

Duany, George. (2002). *The Puerto Rican nation on the move: identities on the island and in the United States*. *Contemporary Sociology*, 32(6): 718.

- Dávila, A. (2001). *Latinos, Inc: the marketing of people*. California: University of California Press.
- Fernández, Mireya. (2008). Diáspora: la complejidad de un término. *Revista venezolana de análisis de coyunturas*, (vol XIV, 2), 306-326.
- Godoy, Juan. (2020). *Are you black or latino? Ser afro-latino en Estados Unidos*. Instituto Cervantes at FAS- Harvard University.
- Gautier, José. (2022). *Poemas*. Barcelona: Red Ediciones.
- González Obaño, Donna. (2014). Glosario de africanismos recogidos en la parte no lexicográfica de la obra *El Monte de Lydia Cabrera*. Universidad Central “Martha Abreu” de las Villas, Santa Clara, Cuba.
- González, Marina. (2011). *Salsa brava: nómada en Barcelona*. Escenarios y métodos de estudio de un estilo musical y bailable. Recuperado a partir de:
<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/28899/1/Jornadas%20A.pdf>
- Hall, Stuart, Restrepo, Eduardo, Vich, Victor, Walsh, Catherine. (2014). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Editorial Envión.
- Jaramillo, Jefferson, Gómez Néilson. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Lipsitz, G. (2007). *Footsteps in the dark: hidden histories of popular music*. Minnesota: The University of Minnesota.
- Martínez, Miriam. (2004). *El proceso migratorio cubano hacia los Estados Unidos: Antecedentes, actualidad y perspectivas ante posibles escenarios*. La Habana: Editorial Cemi.
- Martínez-San Migue, Yolanda. (2003). *Caribe Two Ways: Cultura De La Migración En El Caribe Insular Hispánico*. Puerto Rico: Editorial Callejón.
- Negus, Keith. (1998). La cultura, la industria y la matriz de la salsa: el negocio de la música en los Estados Unidos y la producción de la música latina. *Revista De Ciencias*

Sociales, (4), 27-52. Recuperado a partir de <https://revistas.upr.edu/index.php/racs/article/view/8269>

Nieto, Alfonso. (2014, Marzo-Abril). La poesía afrocubana en las canciones de Richie Ray y Bobby Cruz. Herencia Latina. Recuperado de: http://www.herencialatina.com/Edicion_marzo_abril_2014/Poesia_Afrocubana_Richie_Ray_Bobby/la_poesia_afrocubana_en_las_canc.htm#_ftnref1

Ochse, Markus. (2004). Discutiendo la autenticidad en la música salsa. Revista Indiana, (21), 25-33. Recuperado a partir de: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/1899>

Orovio, Helio. (1992). Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Otero Garabís, Juan. (2000). "Nación y Ritmo: "descargas" desde el Caribe". Puerto Rico: Editorial Callejón.

Padura, Leonardo. (2020). Los rostros de la Salsa. Bogotá: Editorial Planeta.

Págano, César. (2018). Imperio de la salsa. Bogotá: Editorial Icono.

Tapia, Verónica. (2015). ¿De qué hablamos cuando hablamos de barrio? Trayectoria del concepto de barrio y apuntes para su problematización. Antropologías Del Sur, 2(3), 121-135.

Torres- Saillant, Silvio. (2003). Inventing the Race: Latinos and Ethnoracial Pentagon. Lat Stud (1), 123–151.

Piqueras, Juan. (2011). El mundo en movimiento. Migración internacional y globalización. Cuadernos de geografía, (90), 187-210.

Ramos Gandía, Nicolás. (S,f). Historia de la salsa, desde las raíces hasta 1975. (S,F). Recuperado a partir de: <http://www.arecibo.inter.edu/wp-content/uploads/biblioteca/pdf/salsa.pdf>

Ramos, Julio. (2010). Descarga acústica. Papel Máquina,(2), 49-81.

- Rodríguez de Tió, Lola. (1983). *Mi libro de Cuba*. La Habana: Imprenta la Moderna.
- Rondón, César Miguel. (2017). *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Madrid: Editorial Turner.
- Suárez García J. J. (2016) ¿Son o salsa? *Agenda Cultural Alma Mater*, (233), 10-12.
Recuperado a partir de:
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/323454>.
- Vega, Ana Lydia. (1979). *Letra para salsa y tres soneos por encargo*. En: Vega, Ana Lydia - Lugo Filippi, Carmen. *Vírgenes y mártires*. San Juan: Editorial.