



Cocinando suave: ensayos de salsa en Puerto Rico

CÉSAR COLÓN MONTIJO (COMPILADOR)

República Bolivariana de Venezuela
Fundación Editorial

elperroy larana

COLECCIÓN
alfredo maneiro
Serie
Pensamiento Social



Cocinando suave

Se vale de la metáfora culinaria tan presente en la salsa para juntar a críticos, académicos, poetas, músicos, periodistas, cronistas y fotógrafos puertorriqueños en una compilación compuesta por 18 textos que exploran, mediante géneros como el ensayo, la crónica y la fotografía, los más diversos e interesantes aspectos del ritmo que definió y aún define nuestro ser caribeño y latinoamericano: la muerte y sobrevivencia de la salsa; los vínculos de la industria musical salsera con el narcotráfico; el monopolio y discriminación que ejerció Fania Records; las vivencias de las leyendas de la salsa con las drogas, la cárcel, Dios y la cuestión de género; el *ethos* de los soneros mayores y menores, así como también su impacto en nuestra cultura; los ritmos que influyeron y fueron dando forma, color y contenido a la salsa; la subjetividad y experiencia de los agentes que viven por y para este ritmo, son algunos de los ingredientes con los que César Colón Montijo cocinó este guiso sabroso tanto al paladar de los especialistas como de los aficionados.



Cocinando suave: ensayos de salsa en Puerto Rico

Compilador: César Colón Montijo

COLECCIÓN
alfredo maneiro
Serie
Pensamiento Social
Caracas, Venezuela 2015

© Compilador: César Colón Montijo
© Fundación Editorial El **perro** y la **rana**, 2015

Centro Simón Bolívar
Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas - Venezuela / 1010
Teléfonos: 0212-7688300 / 7688399

Correos electrónicos:

comunicaciones@fepr.gob.ve
editorialelperroylarana@fepr.gob.ve

Páginas web:

www.elperroylarana.gob.ve
www.mincultura.gob.ve/mppc/

Diseño de la colección

Dileny Jiménez
Hernán Rivera

Corrección

Érika Palomino

Diagramación y diseño de portada

Hernán Rivera

Edición

Lenin Brea

Foto de portada

José Rodríguez

Hecho el Depósito de Ley
Depósito legal If4022015641226
ISBN 978-980-14-2950-0

IMPRESO EN LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA



La Colección Alfredo Maneiro, *Política y sociedad*, publica obras puntuales, urgentes, necesarias, capaces de desentrañar el significado de los procesos sociales que dictaminan el curso del mundo actual. Venezuela integra ese mundo en formación, de allí la importancia del pensamiento, la investigación, la crítica, la reflexión, y por ende, de las soluciones surgidas del análisis y la comprensión de nuestra realidad.

Firmes propósitos animan a esta colección: por una parte, rendir homenaje a la figura de Alfredo Maneiro, uno de los principales protagonistas de los movimientos sociales y políticos que tuvieron lugar en Venezuela durante los duros y conflictivos años sesenta, y por la otra, difundir ediciones de libros en los cuales se abordan temas medulares de nuestro tiempo.

Pensamiento Social: es un espacio para el debate teórico en torno al ideario económico, político y social que ha perfilado el devenir histórico latinoamericano y caribeño. Igualmente sirve para la exposición y profundización del espíritu emancipador de nuestro continente.

*Timbal, bongó, campana, conga
ingredientes pa'l sancocho.
El chef Rafael lo prepara sabroso,
con leña y no en microoonda.
Los vientos van a tocar,
bajo, piano acompañando.
Es El Gran Combo preparando
el banquete musical.*

"Arroz con habichuelas"
EL GRAN COMBO DE PUERTO RICO,
canta CHARLIE APONTE

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al equipo de El perro y la rana, especialmente a Melissa Fernández, la invitación a trabajar esta antología en el marco de la Feria del Libro de Caracas 2015. ¡Gracias por crear el espacio para una publicación sobre salsa puertorriqueña en este contexto! Muchas gracias al compañero Lenin Brea por la atención al detalle, las sugerencias, las correcciones y la solidaridad en el proceso de edición. *Cocinando suave* no habría sido posible sin el apoyo y la mentoría de Julio Ramos. Muchas gracias Julio por la conversación, la amistad, las preguntas, la lectura y por la recomendación. A mis profesores en Columbia University, Chris Washburne, Aaron Fox, Kevin Fellezs, Ellen Gray y Ana María Ochoa Gautier. Ana María, gracias por la mentoría tan sentida y crítica en estos años. Peri Coss, gracias por leerme. ¡Siempre!

A mi familia. A toda. Doña Lola Montijo y don Millo Colón, gracias por la ética, la sabiduría, la disciplina, el cariño y los milagros. Millongo, ¡tú lo sabes! Tías, tíos, primos, primas... los llevo a todos de distintas formas, pero con igual querer. Agradezco aquí con especial detalle, solo por tratarse de salsa, a los que me acompañan en la rumba: Quique, Chelo, Toño, Bienve, Benny, Joy, Félix, Chiri y Lulú. También a mis panas, tanta gente querida en tantos lugares. Santa Clara. ¡Barrio que fue!

Mi más profundo agradecimiento a las autoras y autores que me acompañan en este guiso. Hay mucha gente querida, respetada

y admirada en estas páginas. Me honran al participar de este junte. ¡Gracias por aceptar mi convocatoria! El profesor Juan Flores, autor del texto *Preludios en Bugalú* incluido en esta colección, aceptó mi invitación de inmediato con alegría y recomendaciones. Luego vino el silencio. Juan se nos fue el 2 de diciembre de 2014. Figura central en los estudios sobre música y cultura en Nueva York. Maestro, mentor y amigo de tanta gente. Sirva esta antología Juan, ojalá, como una plena en homenaje y agradecimiento a tu vida, obra y legado. ¡Ecuaje!

COCINAN PARA USTEDES:

CÉSAR COLÓN MONTIJO es periodista y candidato doctoral en etnomusicología en la Universidad de Columbia en Nueva York. En 2013, completó una maestría en etnomusicología en esta institución y en 2005 un máster de Antropología y Comunicación Audiovisual en la Universidad de Barcelona, en Cataluña. Su investigación doctoral estudia la vida y música de Ismael Rivera a través de una etnografía que desarrolla en Puerto Rico, Nueva York, Panamá y Venezuela.

JAIRO MORENO es profesor de Teoría en el Departamento de Música en la Universidad de Pennsylvania. Es autor de artículos como “Bauzá-Gillespie-música latina/Jazz: diferencia, modernidad y el Caribe Negro” (2004) y “Corpus delicti. ‘Pedro Navaja’ como palabra y escucha” (2011). Actualmente completa el libro *Syncopated Modernities: Musical Latin Americanisms in the U.S., 1978-2008*. Fue bajista de Ray Barretto.

OMAR TORRES KORTRIGHT es investigador, coleccionista, traductor y gestor cultural en Chicago. Es miembro de la junta del centro cultural Segundo Ruis Belvis y editor de la página web Agúzate en su ciudad. Además es coproductor y codirector del documental *Alive and Kicking: la historia de Chamaco Ramírez*.

JUAN CARLOS QUINTERO HERENCIA es poeta y director del Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Maryland. Quintero Herencia es autor del poemario *El hilo para el marisco/ Cuaderno de los envíos* (2002), con el cual ganó el Premio de Poesía del Pen Club en Puerto Rico. Como ensayista destacan sus trabajos *Fulguración del espacio: Letras e imaginario institucional de la Revolución cubana (1960-1971)* y *La máquina de la salsa: Tránsitos del sabor* (2005). Además es editor de la colección *Caribe abierto: Ensayos críticos* (2012), entre otros proyectos.

CHRIS WASHBURNE es etnomusicólogo y trombonista de larga trayectoria en la salsa y el jazz en Nueva York. En 1988 ganó el New England Conservatory Graduation Concerto Competition. Ha escrito numerosos artículos sobre el jazz, el latin jazz y la salsa. Su libro *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City* (2008) es una etnografía del trabajo y la vida de los músicos de salsa en los años 90 en Nueva York, en la que explora temas de identidad, raza, etnicidad, estética, *performance*, drogas y violencia.

JOSÉ RAÚL GONZÁLEZ, “Gallego”, es poeta, autor de los libros *Barrunto* (2000) y *Residente del lupus* (2006). En los años 90 creó, junto a otros poetas urbanos puertorriqueños, el movimiento literario La Mirilla. Ha grabado *spoken word* en varias producciones de reggeaton y rap. Junto a Hermes Ayala y Ángel Alberti Rivera (Q.E.P.D) funda a principios de 2000 el grupo de poesía urbana: El Triunvirato del Terror Imperial, enfocado en denunciar los tantos problemas sociales que abundan en Puerto Rico, Latinoamérica y el mundo. Entre sus colaboraciones destacan los trabajos con Héctor y Tito (*A la Reconquista*), Daddy Yankee (*Barrio Fino*), Don Omar (*The Last Don*) y Eddie Dee (*12 Discípulos*).

HERMES AYALA es periodista, poeta y artista de *spoken word*. Su trabajo periodístico sobre temas culturales y deportivos ha sido reconocido en múltiples ocasiones por el Club Ultramarino de Prensa en Puerto Rico y por la Asociación de Periodistas de Puerto

Rico. Ha trabajado con Vice News, Noticel y el Centro de Periodismo Investigativo de Puerto Rico. Actualmente trabaja con *Diálogo Digital*, periódico de la Universidad de Puerto Rico. En 2014 fue delegado cultural en el foro Puerto Rico y la Celac en Caracas.

JOSÉ RODRÍGUEZ es fotoperiodista del periódico *El Nuevo Día*. Por más de treinta años se ha dedicado a documentar salsa, bomba, plena, música campesina, la diáspora puertorriqueña y el deporte. La obra fotográfico-musical de José es sin duda la más amplia en Puerto Rico sobre estos temas. Actualmente trabaja en dos libros: *El otro Puerto Rico: Boricuas de la banda allá* y un proyecto sobre el compositor Catalino “Tite” Curet Alonso.

FRANCES APARICIO es profesora del Departamento de Español y Portugués y directora del *Latina and Latino Studies Program* en la Universidad de Northwestern, en Illinois. Es autora del libro *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto* (1998) y coeditora de varias antologías como *Musical Migrations* (2003) e *Hibridismos culturales* (2006).

LICIA FIOL MATTA es profesora del Departamento de Estudios Latinoamericanos y Puertorriqueños en el Lehman College en Nueva York. Es autora del libro *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral* (2002) y artículos como “Visions of Gender: Sor Juana and the First Dream” (2003) y “Memoria y diáspora en Lydia Cabrera” (próxima publicación). Su libro *The Politics of Voice: Gender and Popular Music in Puerto Rico, 1935-1995* está actualmente en imprenta.

ANA TERESA TORO ORTIZ es periodista de radio, televisión y prensa escrita. Posee una maestría en Literatura y Cultura Hispanoamericana de la Universidad de Nueva York en Madrid. Es cronista activa en la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano. Trabajó en el periódico *El Nuevo Día* por casi una década y publicó

crónicas como *Maelo: el sonero de todos nosotros*. Está completando su primera novela titulada *Cartas al agua*.

ELMER GONZÁLEZ es profesor en el Departamento de Comunicaciones de la Universidad del Sagrado Corazón, en Santurce, Puerto Rico. Es investigador, periodista y productor de los programas *Son del Caribe* y *Son de Cuba* en Radio Universidad de Puerto Rico. Publica sus reportajes y crónicas con regularidad en la revista *Latin Beat Magazine*.

JUAN FLORES fue una figura central en los estudios culturales puertorriqueños y latinos en Estados Unidos. Fue director del programa de Latino Studies en la Universidad de New York y trabajó por muchos años con el Centro de Estudios Puertorriqueños en Hunter Collegue. Fue autor de importantes libros como *From Bomba to Hip Hop* y *La venganza de Cortijo y otros ensayos*, y coeditor del *AfroLatino Reader: History and Culture in the United States*.

HIRAM GUADALUPE es sociólogo, periodista y profesor de Ciencias Sociales. Su trabajo se concentra en estudios culturales, cambios sociales y sociología del trabajo. Sus investigaciones y escritos han sido publicados en revistas profesionales de Puerto Rico, España, México y Estados Unidos. Es autor de varios libros, entre ellos *Hecho con sabor a Puerto Rico: Origen, desarrollo y evolución de la industria discográfica puertorriqueña: 1950-1980* (2012), e *Historia de la salsa* (2005).

JUAN OTERO GARABÍS es profesor de Literatura Puertorriqueña y Caribeña en la Universidad de Puerto Rico (UPR). Tiene una maestría en Literatura Comparada de la UPR y un doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Harvard. Ha publicado el libro *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe* y ensayos sobre literatura y cultura puertorriqueñas. Actualmente trabaja en una compilación de sus ensayos sobre salsa.

ÁNGEL QUINTERO RIVERA es sociólogo e historiador, catedrático de la Universidad de Puerto Rico, Centro de Investigaciones Sociales, Recinto de Río Piedras. Ha realizado un extenso trabajo sobre clases sociales, política y música popular. Es autor y coautor de trece libros, entre ellos *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"* (1998, tercera edición, 2005), por el cual recibió el Premio Casa de las Américas, en el género de ensayo histórico social, y el Premio Iberoamericano de la Latin American Studies Association (LASA) en los Estados Unidos. Además podemos mencionar *Las músicas "mulatas" y la subversión del baile* (2009).

ROSA CARRASQUILLO es profesora en el Departamento de Historia de la Universidad de Holy Cross en Massachusetts. Es autora de los libros *Our Landless Patria: Marginal Citizenship and Race in Caguas, Puerto Rico, 1880-1910* (2006) y *The People's Poet: the Life and Myth of Ismael Rivera, an Afro-Caribbean* (2014).

RICARDO ALCARAZ es fotoperiodista de *Diálogo*, periódico de la Universidad de Puerto Rico desde hace tres décadas. Reconocido por la Asociación de Fotoperiodistas de Puerto Rico (AFPR) en el Vigésimo Cuarto Certamen-Exposición de Fotoperiodismo. También recibió una Mención de Honor en la categoría de Noticia Ambiental por su fotografía titulada "No a Monsanto", capturada durante una marcha convocada en San Juan en contra de las prácticas de la multinacional el 23 de mayo de 2013. Aparte de su trabajo noticioso, su obra se enfoca en la danza y en la música con énfasis en el jazz y la salsa.

CHRISTIAN IBARRA estudió Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Puerto Rico y Comunicación Social en la Universidad de Chile. Actualmente cursa su maestría en Teoría e Investigación en la Escuela de Comunicación de la Universidad de Puerto Rico. Autor de *La vida a ratos* (2008), un libro de microcuentos, y es periodista de temas culturales para *Diálogo*, periódico de la Universidad de Puerto Rico, y la Fundación Nacional para Cultura Popular en Puerto Rico.

JOSSIANNA ARROYO es profesora en el Departamento de Español y Portugués y en el Centro Warfield de Estudios Africanos y Afroamericanos de la Universidad de Texas en Austin. Es autora de los libros *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil* (2003) y *Writing Secrecy in Caribbean Freemasonry* (2013). Actualmente trabaja un nuevo proyecto titulado *Caribbean Mediascapes*, que explora el rol de los medios y las nuevas tecnologías en la comodificación de raza, clase y género en el Caribe contemporáneo.

¡SE ESCUCHA LA OLLA!

CÉSAR COLÓN MONTIJO

*La olla dio la señal,
lleva el caldero al fogón...*

"LA OLLA", TRUCO Y ZAPEROKO¹

Me toca destapar la olla, desempacar y desempolvar el archivo, la biblioteca, la colección, la salsoteca. Me acompañan Maelo y Cortijo, Héctor y Willie, Celia, Mon, Marveloski, El Gran Combo, el Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorkino, el Conjunto Libre, La Corporación Latina, La Zodiac y La Selecta. Leo y escucho a don Tite Curet Alonso, Heny Álvarez, Roberto Angleró, Johnny Ortiz, Ramón Rodríguez, Rubén Blades y doña Margot. Cheo, "¡Sentimiento tú!". Destapo la olla para orquestar una antología sobre salsa en Puerto Rico. Cocinando suave, a contratiempo quizás, se escucha la olla; su hervir nos rebasa, nos arrebatada y desata la sabrosura. "¡Qué guiso!".

Hay una poética salsera en la que la metáfora culinaria ha servido por largo tiempo para decir sobre las bregas cotidianas del sabor, el gusto, el disgusto o la amargura. Sea el "¡Azúca'!" de Celia o el "Azúcar" de Palmieri, el "Arroz con habichuelas" del Gran Combo, el "Gumbo" exquisito de Rafael Cortijo o el "Ajiaco caliente"

1 Truco y Zaperoko. "La Olla", *Música Universal* [CD], Rykodisc, New York, EE.UU.: 2003.

de Willie Rosario, las referencias a la comida se distinguen en el repertorio salsero. Son varios los autores que han pensado la salsa a partir de distintas expresiones de esta metáfora. Pienso en los trabajos de Ángel Quintero Rivera, Juan Carlos Quintero Herencia, Enrique Romero y Juan Flores, por decir solo algunos de muchos otros que lo han hecho desde esquinas muy distintas.²

En esa “gran olla caribeña donde han bullido (...) todos los platos, las sopas y los secos, de la rumba”³ el antropólogo cubano Fernando Ortiz encontró la imagen del ajiaco como metáfora, concepto analítico y vehículo para darle otra sazón a sus teorizaciones sobre transculturación, identidad y música en Cuba. Vale la pena citar a Ortiz con calma, a fuego lento, y dejar que los olores de su ajiaco se dispersen por nuestro mar de islas.⁴

Lo característico de Cuba es que siendo un ajiaco, su gente no es un puchero terminado, sino un constante proceso de cocción. Desde los albores de su historia a las horas que transcurren ahora, siempre ha existido una entrada renovada de raíces, frutas y carnes exógenas a la olla cubana, un incesante borboteo de sustancias heterogéneas. De allí el cambio en su composición, y el hecho de que [la] cubanidad tenga un sabor y consistencia diferente dependiendo si uno toma una cucharada del fondo, en medio de la olla o hasta arriba, donde las viandas todavía están crudas, y el líquido burbujeante aún es claro (...) complejo proceso formativo, desintegrativo

2 Ángel Quintero Rivera. *Salsa, sabor y control: Sociología de la música tropical*, Siglo XXI Editores, México y España: 1998; Juan Carlos Quintero Herencia. *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*, Ediciones Vértigo, San Juan, P.R.: 2005; Enrique Romero. *Salsa el orgullo del barrio*, Celeste Ediciones, Madrid: 2000; Juan Flores. *Bugalú y otros guisos*, Ediciones Callejón, San Juan, P.R.: 2009.

3 Enrique Romero. *Salsa el orgullo del barrio*, Celeste Ediciones, Madrid: 2000, p. 13.

4 El escritor y antropólogo Epeli Hau’ofa, utiliza la idea del “mar de islas” para describir a Oceanía desde una perspectiva cosmológica y geográfica que reta la fragmentación política que distintas potencias imperiales han impuesto a esta región. Tomo prestada su idea para mi reflexión más amplia sobre imperialismo en el Caribe.

e integrativo, en los elementos sustanciales que tienen que ver con su resultado, en el ambiente en el que adquiere forma, y en las vicisitudes en el modo en que se desdobra.⁵

Ese constante proceso de cocción que Ortiz describe, ese incesante borboteo de sustancias heterogéneas, habla del Caribe más allá y más acá de Cuba. Me interesa esa “procesual cocedura” a la que se refiere Ortiz por las posibles vicisitudes, variaciones y desdobles del guiso. Meneo el ajiaco no como una búsqueda de la síntesis, la fusión o la hibridez. No pretendo, digamos, descubrir algún ingrediente secreto o degustar alguna posible esencia del ajiaco mestizo. Más bien propongo probar sus texturas diversas, sentir sus aromas y pestes, asumir el riesgo de que se desborde la olla mientras emergen los sabores entre la vicisitud y la gozadera.

Al invocar el trabajo de Fernando Ortiz en este guiso, sigo el decir de Ana Ochoa Gautier en un ensayo reciente acerca del pensamiento del autor sobre lo vocal. Ochoa Gautier conversa de manera crítica con el cubano a la vez que llama a deconstruir su pensamiento acústico para confrontar la imbricación en la obra de Ortiz de un folklorismo muchas veces patriarcal y conservador con un vanguardismo intelectual sobre lo musical y lo sonoro⁶. La autora mantiene, sin embargo, junto a Elizabeth Grosz, la posibilidad de “captar y desarrollar lo que es útil en un texto o postura teórica, al mismo tiempo que se reconoce lo problemático de sus afirmaciones y presupuestos”.⁷

Es a la luz de estas reflexiones que propongo la relación entre música y comida en el Caribe no solo como un modo de decir y escuchar la música en lo cotidiano. Sirve más bien como una metáfora de acción, creatividad y crítica que permite pensar y proponer

5 Fernando Ortiz. *Estudios etnosociológicos*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana: 1991, p. 16.

6 Ana Ochoa Gautier. “Voice in Fernando Ortiz: Tools for Rethinking the Notion of Scene”. *Made in Latin America Studies in Popular Music*, Julio Mendivil y Christian Spencer (ed.), Routledge, New York: 2014.

7 Elizabeth Grosz. Citada en Ochoa Gautier, 2014.

relaciones posibles entre estructuras sonoras, estructuras sociales y modos de vida⁸. Ese complejo proceso de integración, desintegración y transformación continua cuyo sabor depende de por dónde y cuándo se le mete el diente, hierve en el fondo de las bregas del sabor salsero que se cuajan en *Cocinando suave*.

Esta colección pretende reflejar ese proceso de cocción salsera con sus variaciones, descargas, silencios, sabores, olores, gustos y disgustos. No hago aquí un llamado al consenso celebratorio. Propongo las fotos, poesías, crónicas, testimonios, historias y ensayos que se encuentran en estas páginas, así como el proceso de antologarlos y su eventual lectura, como un ensayo de orquestación intelectual, afectiva y crítica a la vez, en el que la disonancia y el desafine son tan prominentes como la armonía. Imagino este junto como un ensayo o proceso de creación colectiva, de prueba y error, de ajuste y amarre, de cruces y desencuentros. Me aprovecho de esa poética salsera de la cocción, entro por la cocina, y convoco a celebrar la salsa desde la fricción y el desajuste, en un contrapunteo entre antólogo, autoras y autores con diversos intereses, propuestas y preguntas. Un ensayo de salsa cocido en muchas salsas, quizás, o “una historia tejida de muchas historias”, como sugiere el músico y teórico Jairo Moreno en el ensayo con el que arranca este volumen.

Cocinando suave

Esta antología surge como una iniciativa de la Fundación Editorial El perro y la rana en el contexto de la Feria del Libro de Caracas 2015 que homenajeará la cultura puertorriqueña. Los ensayos sobre salsa en Puerto Rico, aquí reunidos, enfocan el oído en la isla y en Nueva York. Sin embargo, este guiso está sazonado por sabores y saberes de otras salsas que se asoman a través de todo el libro. El proceso de armar este junto, mi trabajo de antólogo en este caso y de investigador musical en un plano más amplio, está marcado por

8 Michael Jackson. “Thinking through the Body: An Essay on Understanding Metaphor”, *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, N° 14 (December 1983), pp. 127-149. Y Steven Feld. “Sound Structure as Social Structure”, *Ethnomusicology*, Vol. 28, N°. 3, pp. 383-409.

la labor de investigadores venezolanos como César Miguel Rondón, Ángel Méndez, José Adames y Lil Rodríguez. El libro *Salsa y control* de José Roberto Duque es referencia imprescindible. Mención aparte merece el colectivo los Macropapas del Instituto Pedagógico de El Paraíso, en Caracas, por su devoción y trabajo con la música del Sonero Mayor Ismael Rivera. ¡*Ecuaje!* Destaco además la labor de investigadores colombianos como Alejandro Ulloa, Gary Domínguez y Carlos Cataño, por mencionar solo tres integrantes de ese enorme *big band* del saber salsero que resuena en Colombia. Hacer aquí una lista de investigadores cubanos imprescindibles sería excesivo. Me limito a saludar el libro *La música en Cuba* de Alejo Carpentier y la obra mucho más reciente de Leonardo Acosta *Otra visión de la música cubana* como referentes importantes en mi trabajo. Y escucho a Juan Formell que dice: “¡Nosotros los del Caribe tenemos cosas, que no porque sean nuestras son más sabrosas... Agua ardiente de caña!”.

La brega salsera que hierve en la olla de *Cocinando suave*, los ingredientes con los que orquestamos este guiso, se acercan a la salsa como “contexto interactivo constituido por una serie de planos intercalados que incluyen lo estético, lo comunicacional, lo cultural, lo social, lo sonoro, lo económico, lo generacional, lo local, lo regional, lo nacional, lo transnacional, y lo global”⁹. En *La salsa y sus muertes*, Jairo Moreno propone una hoja de ruta para la investigación y documentación historiográfica de la salsa. A la luz de la muerte y los rituales fúnebres de su amigo y director de orquesta Ray Barretto, Moreno reflexiona sobre “el espectro de la muerte” que ha marcado la historia reciente de la salsa debido al fallecimiento de figuras centrales de esta música y al declive de su éxito comercial ante las transformaciones de la industria discográfica.

Por su parte, el coleccionista e investigador Omar Torres Kortright nos ofrece en *Avísale a Papy Fuentes*, un testimonio de su búsqueda, encuentro y entrevista con este bongosero de culto en la salsa boricua. Conocido por su participación en la orquesta de

9 Jairo Moreno, en este volumen.

Tommy Olivencia y por ser una presencia constante en los soneos de Chamaco Ramírez, su íntimo amigo, Papy Fuentes se retiró del espectáculo musical en 1975. Desde entonces, muchos salseros se han preguntado, como Chamaco, ¿qué pasó que su bongó ya no está sonando? Leo el testimonio de Torres Kortright a la luz del llamado que hace Moreno por una labor historiográfica pluralista y heterogénea que espante además el espectro del olvido que sobrevuela la vida y muerte de muchas figuras centrales en la salsa.

Juan Carlos Quintero Herencia y Chris Washburne confrontan, desde distintas formas de la escucha y el trabajo intelectual, la larga brega carcelaria y de adicción en la salsa. En *La acústica carcelaria: Las tumbas salseras*, Quintero Herencia examina las marcas cotidianas de la experiencia de la cárcel y su institucionalización en la voz del sonero salsero. En un contrapunteo con Chamaco Ramírez, Marvin Santiago, Ismael Rivera y Frankie Ruiz, el crítico escucha esa acústica carcelaria como el lamento de quien se ha visto sepultado en vida por “la crueldad obscena del sistema penal que lo recluyera”. Washburne, en cambio, ofrece una narración etnográfica e histórica sobre la relación entre la cocaína y la salsa en la ciudad de Nueva York. Su ensayo *Salsa y drogas en Nueva York: Estética, prácticas performativas, políticas gubernamentales y tráfico ilegal de drogas*, arranca desde su trabajo etnográfico junto a colegas músicos durante los años 90 en Nueva York para analizar el rol de la “narcoeconomía” en la producción, circulación, *performance* e interacciones sociales de músicos y bailarines.

Los ensayos de Quintero Herencia y Washburne dialogan en esta antología con las reflexiones del poeta José Raúl González, mejor conocido como Gallego. Artista subterráneo del *performance* y el verso, Gallego examina en conversación con el periodista y poeta Hermes Ayala, una selección de seis poesías publicadas originalmente en su libro *Barrunto*, y traza a partir de sus vivencias, los cruces entre la literatura, la salsa, el rap, el reggeaton, la adicción y la guerra de la calle, guerra que simultáneamente le arrebató un primo y le presentó la poesía y la salsa, dice Gallego, gracias a una conga mágica que conoció en la casa de su tío. *El eco de un tambor*,

foto-ensayo del fotoperiodista José Rodríguez, es una galería de algunos tamboreros trascendentales en la salsa. Rodríguez enfoca su mirada desde la cercanía de la tarima y afina su lente, en clave como un rumbero más, para captar la ejecución y el goce de siete percusionistas mayores, magos del tambor.

De los tamboreros pasamos a las soneras de la mano de Frances Aparicio y Licia Fiol Matta. En su ensayo *Una genealogía feminista de la salsa: La India, La Lupe y Celia*, Aparicio analiza el discurso y las prácticas musicales de La India a través de su relación con Celia Cruz y La Lupe. Aparicio escucha en el *performance* de La India un contradiscurso de la memoria, el género y la sexualidad que permite contrarrestar la historiografía salsera dominada por los hombres. El ensayo *Camina como Chencha: La ética cínica de Myrta Silva*, de Fiol Matta, examina la vida y obra de una sonera que precedió a, y coexistió con la salsa. Fiol Matta provee un análisis sobre la voz, el cuerpo y la construcción de lo vulgar en la sociedad del espectáculo que dialoga con los temas de cárcel y adicción en la salsa. Su análisis del proceso creativo y de autoría colectiva en la música popular sugiere además rutas de investigación poco exploradas en los estudios sobre salsa.

Ana Teresa Toro Ortiz y Elmer González construyen, en sus respectivas crónicas, dos narraciones de la escena salsera contemporánea en Puerto Rico. Toro Ortiz se enfrenta en *Las viudas de la salsa* con un nudo difícil de desamarrar: la tensión de una posible escucha femenina al repertorio salsero que combine la crítica con el goce y reconozca en el machismo salsero los quiebres y fracasos de un país. La periodista explora el llanto como expresión afectiva de luto entre hombres fanáticos de la salsa que recuerdan a sus ídolos salseros rezándole un “rosario que en lugar de cuentas tiene botones de vellonera”. En *La Catedral de la música latina en Puerto Rico*, el profesor e investigador Elmer González hace una visita familiar a Discos Viera, en Santurce. González nos presenta con la cercanía y la confianza de un pana al señor Rafael Viera Figueroa, “el viejo Viera”, la llave de este templo de congregación para melómanos, músicos, fanáticos y coleccionistas de la salsa en Puerto

Rico. Esta crónica nos dice, en diálogo con los ensayos de Jairo Moreno y Omar Torres Kortright, sobre la importancia del coleccionismo como espacio de sociabilidad, documentación y cocción de diversas expresiones del saber salsero.

Los dos próximos ensayos del volumen nos llevan de Santurce a Nueva York. Juan Flores discute en *Preludios en Bugalú* los cruces y genealogías sonoras que marcaron este estilo musical en los años 60 como preámbulo a la salsa. Flores traza las diversas influencias culturales que marcaron la vida de músicos mayoritariamente puertorriqueños y nuyoricans que desarrollaron el bugalú y pone énfasis en la relación crítica que Eddie Palmieri mantuvo con este guiso. En *Salsa underground neoyorquina: más allá de Fania*, el sociólogo Hiram Guadalupe narra una historia de exclusión, segregación y resistencia musical. Guadalupe examina el trabajo de músicos que sobrevivieron el empuje casi inaguantable de la consolidación de Fania como sello hegemónico en la producción salsera en Nueva York durante los años 70. Con el oído puesto en la obra de figuras clave como Frankie Dante, Manny Oquendo, Ángel Canales, Ernie Agosto, Tony Pabón y Los Hermanos Lebrón, el autor propone un repertorio de “salsa *underground*” que trascendió el canon comercial de Fania.

En su ensayo *El cantante*, Juan Otero Garabís traza una breve genealogía de la relación entre el pregonero y el cantante de salsa que nos ubica en el entre-lugar de la diáspora. El autor enfatiza las relaciones entre los procesos de modernización y migración urbana, las transformaciones de la industria del disco y los cruces entre el hablar cotidiano y el soneo salsero. Otero Garabís repasa las voces pregoneras de Rafael Hernández, Celia Cruz, El Conjunto Clásico y Arsenio Rodríguez para culminar con la figura de Héctor Lavoe como sinécdoque del paso del pregón al soneo. Ángel Quintero Rivera explora en *La música jíbara en la salsa: La presencia viva del folklore*, las marcas de la música campesina puertorriqueña, específicamente la tradición poética de la décima, en el repertorio salsero con particular énfasis en la obra de La Selecta. Quintero Rivera combina el análisis sociológico con el musical

para acercarse a temas de política pública sobre la definición de música autóctona en Puerto Rico y dar así continuidad a su interpretación de la salsa como el sonido de un tambor camuflado y cimarrón, haciendo hincapié en la vitalidad actual del “patrimonio *jíbaro* sonoro” de la isla.

La historiadora Rosa E. Carrasquillo, mientras tanto, busca en su ensayo *Maelo y El Nazareno: Una mirada al panafricanismo en la historia y práctica de la canción*, la vitalidad de otras posibles huellas sonoras e históricas en la salsa. Carrasquillo propone una reflexión historiográfica sobre religiosidad popular, estética, oralidad y raza en el Caribe a través del análisis de la relación entre la imagen de Maelo y la de El Nazareno durante las fiestas del Cristo Negro en Portobelo, Panamá. Según la historiadora, esta simbiosis y el discurso musical del Sonero Mayor deben ser entendidos con relación a procesos más amplios de de-colonización y panafricanismo en el Caribe.

Los últimos dos ensayos de *Cocinando suave* nos llevan precisamente por el camino de la devoción, las memorias, los afectos, las emociones y la muerte. *Estampas*, un foto-ensayo del fotoperiodista Ricardo Alcaraz acompañado de una crónica de Christian Ibarra, narra los rituales fúnebres y el entierro de Cheo Feliciano. Es una conversación entre la imagen y la palabra, entre la escucha y la mirada, que está plagada de silencios, caricias, abrazos, lágrimas, carteles, cámaras, una flor amarilla y, por supuesto, de plena. Y con plena arranca Jossianna Arroyo su texto *Dándole vuelta a los cassette*, una crónica o soneo en prosa donde la autora comparte la relación musical y afectiva que la unió a su padre. De este relato se desprende una ética y una poética de la relación familiar con la salsa desatada por los procesos culturales, políticos y económicos que han marcado la historia de la salsa y los salseros, y por los espectros que sobrevuelan su presente.

Ensayos con salsa

Llegamos, otra vez, a esa condena caribeña a la música de la que habla el escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez¹⁰, a la salsa como el dolor que se baila, según nos dice el periodista colombiano radicado en Barcelona Enrique Romero¹¹, a esa necesidad de hablarle a los huesos sobre la que versa el poeta Gallego en esta antología¹². Dicen que tras la muerte de su entrañable amigo Rafael Cortijo en octubre de 1982, Maelo solía decir –como buscando agarrarse de algo para aguantar la brega de perder su voz y su amigo–, “Cortijo se llevó la clave”. En 1984, unos dos años después de la muerte de Cortijo y tres años antes de su propia muerte en 1987, Maelo no pudo cantar en el primer Día Nacional de la Salsa. Organizado por la emisora radial Z-93, este evento pretendía ya desde mediados de los años 80 preservar la historia salsera y rendir tributo en vida a los máximos exponentes de la salsa. Maelo, el Sonero Mayor, fue el primero. Esa tarde en el estadio Pepito Bonano de Guaynabo, su voz desgastada entre las tribulaciones del espectáculo y los cantazos de la esquina, resonó en sus propias grabaciones y en las voces de soneros y fanáticos que le rindieron tributo. Maelo le habló a su público, pero no pudo cantarle su inspiración. Años más tarde, la Z –así, sin más, como se conoce entre los salseros de la isla a la denominada emisora nacional de la salsa– bautizó su estudio principal con el nombre del Sonero Mayor. Ese estudio es el espacio desde donde se ha construido un canon salsero *mainstream* en Puerto Rico marcado durante las últimas tres décadas por silencios, exclusiones y violencias que son inherentes a cualquier narrativa histórica.¹³

Es desde ahí, desde el silencio animado de Maelo como metáfora del camino salsero, desde el cansancio y la eventual transformación de su voz a través de las voces de quienes “interpretan, circulan y

10 Ver el ensayo de Juan Carlos Quintero Herencia en este volumen.

11 Enrique Romero. *Salsa el orgullo del barrio*, Celeste Ediciones, Madrid: 2000.

12 Ver el texto de José Raúl González “Gallego” en este volumen.

13 Michel-Rolph Trouillot. *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston: 1995.

reaniman”¹⁴ sus soneos, que convoco este junto en *Cocinando suave*. Me decía el maestro Javier Vásquez, arreglista de casi todo el repertorio de Maelo con Los Cachimbos, en una entrevista en su apartamento en Las Vegas, que mucho antes de que el término salsa fuera adoptado por la industria discográfica en los años 70, en Cuba se usaba la expresión “tocar con salsa” para describir el afinque, el saoco, la maña o el sabor de los instrumentistas bravos. Traigo autores con salsa. Traigo ensayos con salsa. *Cocinando suave*, “¡el yerberito llegó!”. Sirva este volumen como un presentimiento –¡dímelo Gallego!–, una invitación a destapar la olla, a desempacar y desempolvar el archivo, la biblioteca, la colección. Sirva también como un paseo por el barrio donde yo nací, el rinconcito donde yo viví, oí, leí, bailé y soñé. “¡Echa caldo ahí que los garbanzos están duros!”.

Bibliografía:

Flores, Juan. (2009). *Bugalú y otros guisos*. San Juan, PR: Ediciones Callejón.

Jackson, Michael. (December, 1983) “Thinking through the Body: An Essay on Understanding Metaphor”. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, N° 14.

Ochoa Gautier, Ana. (2014). “Voice in Fernando Ortiz: Tools for Rethinking the Notion of Scene”. *Made in Latin America Studies in Popular Music*. Julio Mendivil y Christian Spencer (ed.). New York: Routledge.

Ortiz, Fernando. (1991). *Estudios etnosociológicos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Quintero Herencia, Juan Carlos. (2005). *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*. San Juan, P.R.: Ediciones Vértigo.

Quintero Rivera, Ángel. (1998). *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México y España: Siglo XXI Editores.

Romero, Enrique. (2000). *Salsa el orgullo del barrio*. Madrid: Celeste Ediciones.

14 Amanda Weidman. “Anthropology and Voice”, *Annual Review of Anthropology* 43:4.1-4.15. (2014), p. 49.

Steven, Feld. (2009). "Sound Structure as Social Structure". *Ethnomusicology*, Vol. 28, N° 3.

Trouillot, Michel-Rolph. (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press: Boston.

Weidman, Amanda. (2014). "Anthropology and Voice". *Annual Review of Anthropology* 43:4.1-4.15.

Discografía:

Truco y Zaperoko. (2003). "La Olla". *Música Universal* [CD], New York, EE.UU.: Rykodisc.

LA SALSA Y SUS MUERTES¹

JAIRO MORENO

Un espectro amenaza la salsa. El decline en la producción, circulación, y consumo de la salsa en los últimos años, genera debates sobre su posible muerte. En sus manifestaciones más polémicas, se habla en términos de estilo, y usualmente de cómo valores asociados a lo que hoy se llama salsa clásica se abandonan, ya sea por la comercialización o por el desarrollo de tipos de salsa como la llamada romántica. También se argumenta que son fenómenos como el merengue, la bachata, o el reguetón, los cuales la desplazan. En fin, no hacen falta razones y antagonismos, bien sea reales o imaginarios. Pero hay quienes niegan su decline, indicando cómo ella se revitaliza constantemente, desde el surgimiento de orquestas neoclásicas en Nueva York hasta la explosión de salsa en centros metropolitanos como Bogotá, Colombia, donde hoy en día funciona una treintena de orquestas y donde un festival organizado por la alcaldía distrital aglutina toda esa energía creativa anualmente en conciertos multitudinarios. Muchos otros apuntan el hecho de que es difícil encontrar un lugar en el mundo, hoy en día, donde no se pueda bailar salsa. Para ellos, la diseminación transnacional de la

1 Este ensayo fue publicado originalmente en *El son y la salsa en la identidad del Caribe*, editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC), y Santiago: Centro León, República Dominicana (2008), pp. 473-480.

salsa alcanzada, quizás, durante la globalización intensificada del fin de siglo, garantiza la permanencia infinita de esta música a nivel planetario.

Ahora, suena extraño hablar de la muerte en el contexto de algo tan complejo como la salsa. Después de todo, un complejo musical no existe como comúnmente entendemos la vida. Es decir, como algo que aunque le podamos asignar un comienzo, no le podemos asignar un nacimiento; y que aunque le podamos asignar una trayectoria, no le podemos asignar un desarrollo; y, finalmente, que aunque le podamos atribuir un declive o atenuamiento, no le podemos asignar un dejar de existir, es decir, la muerte en sí. Sin embargo, a través de las muchas historias musicales que atraviesan el planeta, encontramos escombros de géneros que en su día disfrutaran una hegemonía impensable de jamás remitir. Diríamos entonces que la muerte se perfila como metáfora para abordar un análisis histórico del innegable atenuamiento de la salsa como fenómeno músico-cultural predominante en y desde la esfera América-Caribeña hacia el mundo.

Al mismo tiempo, la muerte constituye recientemente un acontecimiento fundamental en la historia de la salsa. Me refiero específicamente a la muerte en los últimos años de figuras como Celia Cruz y Ray Barretto, caracteres centrales de una generación que en muchas formas definió los parámetros de la salsa. Pienso que la coincidencia entre esas muertes y el atenuamiento de la salsa merece un análisis, quizás especulativo, de lo que depara el futuro para esta música. Debo anotar también que el proceso de atenuamiento al cual me refiero está inextricablemente atado a una estructura de mediación masiva sin la cual la salsa no hubiese podido ser lo que fue. Existe, además, toda una red de cuestiones materiales que influye en el declive gradual de la salsa, tal como los flujos humanos, la división internacional del trabajo, y la organización capitalista tardía neoliberal. Mi interés aquí es modesto: se trata de pensar desde la muerte de un individuo, Ray Barretto, hacia el atenuamiento de la salsa y hacia una examinación de la responsabilidad que debemos asumir para, de alguna manera, asegurar la supervivencia de este legado a la vez musical, social, cultural e

histórico. Anticipo mi conclusión diciendo que el futuro de la salsa depende de cómo nos relacionemos con su pasado, y propongo que lo hagamos a través de una labor de archivo e historiografía que evite hundirse en los pantanos de la nostalgia y perderse en los laberintos de los esencialismos culturales o raciales. Después de todo, pensar en el pasado es pensar sobre cómo nos imaginamos nuestro futuro y el de esta música sin igual.

I. Pensar el duelo

En la década de los 90, ciertas ramas del llamado postestructuralismo desarrollaron el duelo como temática más allá de los modelos psicoanalíticos heredados de Freud. Freud y algunos de sus estudiantes pensaban el duelo como expresión de una pérdida dentro de la cual permanecería oculto y reprimido algo que fuese en vida un objeto de identificación y atracción libidinal. El duelo en sí entablaba para Freud una forma de intercambio. Según él, el apego en vida hacia lo desaparecido tendría que deshacerse para así poder establecer nuevas relaciones de identificación con otros objetos.

En el esquema psicoanalítico, la muerte genera un conflicto entre el presente y el pasado cuya resolución en favor del presente clarifica y permite a los sobrevivientes continuar su existencia. El duelo es una transacción en la cual nuestras pérdidas deben o neutralizarse o convertirse en ganancias. En el duelo somos simultáneamente fieles e infieles. Quizás por eso, el duelo es muchas veces una experiencia de culpa. E igualmente, es muy posible que nuestro apego con el objeto de pérdida continúe, lo cual ocasiona la patología de la melancolía y el pegajoso sentimiento de la nostalgia.

Obviamente el modelo psicoanalítico asume que el duelo y la experiencia de la muerte son asuntos del mundo interior del sujeto. Estudios recientes dirigen su mirada hacia la dimensión pública del dolor. Sabemos que existe un vocabulario del dolor (por ejemplo, el discurso de las eulogías), y entendemos que hay expectativas de comportamiento público culturalmente demarcadas, desde los susurros de los velorios hasta las lamentaciones y llantos de los dolientes. Pero también desconocemos cómo actuar

frente a la pérdida. Y es que en el caso de lo musical confrontamos una problemática singular. Lo que se pierde, de alguna forma desaparece, pero continúa existiendo *dentro de* y *a través* de nosotros. De este modo, lo que se pierde nos constituye y nos trasciende. Pero también, somos nosotros los que en la memoria damos vida a lo perdido. Es por esto que nunca nos encontramos más abiertos hacia los demás (y hacia lo otro) que en situaciones de pérdida. Una pregunta central emerge: ¿cómo pensar el duelo más allá de lo privado, es decir, como una posibilidad política y de colectividad? En otras palabras, ¿cómo nos entrelaza el duelo en una comunidad de identificación formada alrededor de una música que, como la salsa, se atenúa gradualmente?

II. El sonido de la muerte

Los sepelios de los músicos suelen ser experiencias sónicas únicas. La presencia sonora dispensa con la mediación verbal, adquiriendo una honestidad emocional quizás indisputable. Por ejemplo, Ángel G. Quintero Rivera relata cómo el sociólogo peruano Aníbal Quijano, de visita en Puerto Rico en 1982, mantuvo que más que nada, fue la experiencia imprevista de atender el entierro de Rafael Cortijo lo que le dio a entender y sentir de qué se trataba el Caribe.

Imaginen lo siguiente. Un ataúd desciende de un vuelo proveniente de Nueva York sobre la pista ardiente del aeropuerto Muñoz Marín de San Juan, Puerto Rico. En ese momento, los portaequipajes, guías de tráfico aéreo, y otro personal del aeropuerto, organizan dos filas alrededor del féretro. Improvisan un toque de percusión y canto. El ataúd, cubierto bajo la monoestrellada portorriqueña, es trasladado a un hangar donde recibe honores oficiales. La familia del difunto explota bajo el poder de todo este afecto de extraños. El joven hijo del deceso sale del aeropuerto, donde los fanáticos le ofrecen una camiseta estampada con la imagen de su padre disfrazado de Superman: es la carátula del iconográfico álbum de 1973, *Indestructible* de Ray Barretto, quien tres días antes había muerto en un hospital de New Jersey.

Afuera se forman dos caravanas. Una oficial, modesta y solemne, rodea la carroza fúnebre con guardia oficial de la policía. Otra, multitudinaria, de vehículos particulares, toca la música de Barretto a alto volumen, desplaza pancartas, *posters*, y otras imágenes de su ídolo. Se llena de música la autopista.

Horas después, cientos de personas hacen fila a la caída del sol para observar el cuerpo de Barretto. Hay un servicio ecuménico. Dos trompetistas tocan, uno de ellos una conmovedora versión a capela del himno: “¿Cómo no creer en Dios?”. Después, más de cien fanáticos tocan instrumentos –claves, congas, bongoes, cencerros, timbales– en una celebración llamada “Diciéndole adiós a mi amigo con mis instrumentos.” Se mezclan profesionales y amateurs. Muchos otros bailan.

En la mañana siguiente hay un servicio católico en la catedral de San Juan. Un cuarteto de cuerdas toca elegantes arreglos de danzas portorriqueñas con sutiles tonos patrióticos. Un tenor entona el *Ave María* de Schubert, cuyos melismas provocan un lamento devastador en la viuda.

Luego, el desfile fúnebre se vuelca sobre las calles del Viejo San Juan. Dos grupos se unen a lo largo del trayecto –uno, una comparsa de vejigantes de Loíza Aldea, otro, un grupo sonero llamado Pipopica–. Se oye, se canta, y se baila bomba y plena. Las comparsas y todos los acompañantes improvisan refranes y coros. El recorrido culmina bajo una gigantesca tienda de sol en la armería de la Marina. Ahí, un “quién es quién” de la salsa y el jazz portorriqueño participa en la descarga más gigantesca que se oye en la isla en muchos años. Al caer el sol, la familia de Barretto crema el cuerpo, en privado. Se dice que parte de sus cenizas serían regadas en la isla, el resto en Nueva York.

III. Las algarabías de los vivos

En Nueva York, su ciudad natal, el velorio de Barretto fue un asunto relativamente silencioso. Hubo música, pero toda era grabada. Las palabras de los muchos integrantes de sus grupos de cuatro décadas fueron medidas, llenas de respeto y admiración.

Una cosa quedó clara durante el transcurso del día: Barretto había cumplido una función educadora singular en la música latina en Nueva York. En un instante me encontré hablando con Oscar Hernández, Ricky González y Héctor Martignon, tres pianistas formados en la tarima con Barretto, cada uno con un estilo particular, y cada uno parte de un sonido diferente de Ray Barretto, desde la llamada salsa dura hasta el jazz latino de su última década y media.

Fue a raíz de la diversidad sonora de Barretto en vida que surgieron muchas versiones oficiales de quién era “Ray Barretto” en la muerte. La primicia de su muerte se oyó en la Radio Pública Nacional (NPR), a solo horas de su fallecimiento el 17 de febrero de 2006. En el programa *All Things Considered*, Barretto se recordó como “percusionista y líder de orquesta por casi seis décadas”. El periodista radial Félix Contreras mencionó que aunque Barretto fue una superestrella de la salsa en los 70, “debajo de los mambos, cha-cha-chas, y boleros, Barretto fue un músico jazzista en su corazón”. Contreras hizo énfasis en una historia que Barretto solía repetir a menudo, en la cual cuando era niño escuchaba música latina durante el día, pero solo jazz en la noche. La razón era que en esa época la radio-transmisión de habla hispana cesaba al caer el sol. Por la noche, decía Barretto, su madre iba a estudiar inglés y el jazz en la radio lo acompañaba como si fuese su niñera. En el mismo programa de NPR, el trompetista Ray Vega describió a Barretto como el prototipo del nuyoricano, lo cual, dijo Vega, le dio gran ventaja en comparación a sus colegas cubanos de los 50. (Vega se refería al hecho de que Barretto tocaba jazz sin acento, por así decirlo.) Al día siguiente, Bobby Sanabria, un percusionista nuyorquino, repetiría en el *New York Times* la declaración de Vega, añadiendo que Barretto era un ejemplo de cómo alguien de modesto origen pudiese alcanzar la cima del éxito.

En la costa Oeste, el diario *Los Angeles Times*, ofrecía otra narrativa en la cual los mundos del jazz y la salsa eran a menudo contradictorios, no un híbrido sin tensiones como lo describía el *New York Times*. Reportaron además, que el estilo físico de Barretto sirvió

como símbolo del movimiento de la salsa, en parte por el deseo de articular lo musical a la presencia política y la afirmación de una identidad latina en los Estados Unidos en los 70. Esta actitud fue captada, según *Los Angeles Times*, en la carátula donde Barretto apareciera como Superman, la cual describieron como un título “sociosimbólico de indestructible”. En Colombia, un periódico resaltó la herencia cultural que para toda Latinoamérica dejó el conguro, presentando como prueba de su visión panamericanista el hecho de que tres colombianos hubiesen trabajado con él.

La pregunta de la identidad fue tema central en las eulogías oficiales en Puerto Rico. José Luis Vega, director del Instituto de Cultura Portorriqueña, aludió al poeta negrista Luis Palés Matos, quien considerara el ritmo como la esencia de la cultura antillana: “La esencia del ritmo es la percusión”, dijo Vega, “y en este sentido Ray Barretto representa la esencia de la vida cultural antillana”. *El Nuevo Día*, el diario de mayor circulación en Puerto Rico, enfocó su nota en el servicio católico, recalando cómo el padre oficiante habló de las promesas de resurrección y de la misión musical de Ray Barretto en la tierra. Finalizó el padre pidiendo que “dejemos que Ray camine hacia la patria del cielo”. En contraste, el diario *Claridad*, de tendencia centroizquierda, adoptó un tono más militante y terrenal:

Con la muerte de Barretto, Puerto Rico pierde uno de sus más grandes baluartes de la salsa y el jazz. Un simpatizante con la lucha por la soberanía puertorriqueña, Barretto participó... en uno de los más grandes eventos solidarios con la independencia de Puerto Rico, en el Madison Square Garden en 1974... [E]l guerrero de la tarima se fue a tocar a otra galaxia, pero nos deja un legado indestructible.

IV. Quien muere

Existe un pronunciado contraste entre la labor de duelo musical y la verbal. Sin duda, el duelo confunde, reta, y traiciona nuestras palabras, en las que, si somos honestos, reconoceremos nuestras

ansiedades y deseos. Después de todo, son nuestras palabras las que le asignan a Ray Barretto lo que Michel Foucault llamó la “función-autor”, es decir, una agencia humana a la vez particular (el individuo) y abstracta (el individuo como parte de una historia general). Así, es Barretto quien más sutilmente adapta la conga al trío de jazz post-bop en los 50; quien se convierte en solo el segundo latinodescendiente en ser nombrado un *Jazz Master* por el sector cultural oficial norteamericano; quien crea *hits* en la música boogaloo, la pachanga, y la charanga; quien participa en la popularización masiva de la salsa en los 70; quien luego abandona la salsa; quien galvaniza fuerzas de identificación étnico-culturales en los Estados Unidos y otras partes del hemisferio; quien disemina la cultura puertorriqueña por el mundo; quien da empleo a numerosos músicos de las Américas; quien constituye la esencia antillana; quien constituye la esencia de ser nuyorican; y muchas otras cosas más. En resumen, las palabras de duelo de los vivos simultáneamente fragmentan una vida y le dan coherencia narrativa bajo el ímpetu de la función-autor.

No podemos sencillamente escapar de las algarabías con las que sobrellevamos el duelo. Paradójicamente, quien muere se convierte en todas esas cosas que decimos y ninguna de ellas en particular. Según lo que he narrado, la muerte de Barretto hace parte de una dinámica social en torno no solo a lo sonoro, sino también a la memoria corpórea que registran la danza y el baile, y a la palabra, que de alguna manera le da forma visible a lo audible. Las conmemoraciones en espacios públicos dibujan y desdibujan flujos sonoros y humanos a través del Caribe, Norte y Latinoamérica y el mundo. En las palabras también se hacen evidentes historias pequeñas y a menudo olvidadas, tales como la de Barretto y la radio nuyorquina en los años 30. Al fin de cuentas, porque el duelo es irreducible a un ámbito privado, debemos pensar cómo, en el duelo, lo musical y lo verbal constituyen formas de mediación, a la vez contradictorias y complementarias.

Ahora, en el caso de la muerte de lo musical, podríamos invocar modelos analíticos como la hibridización, la interculturalidad, o el cosmopolitanismo para explicar cómo la salsa se mezcla cada

vez más con otras músicas. Mas son estas estrategias parcialmente homogenizadoras. Hoy, cuando la salsa no mantiene una posición de privilegio en la producción, circulación y consumo musical Américo-Caribeño, se hace urgente volcarnos hacia preguntas de heterogeneidad y así contemplar posibilidades para la transformación de la salsa en el futuro. Es ahí donde comenzaremos a apreciar los límites entre el cada día musical actual y las formas como representamos aquella vivencia, es decir, los límites entre lo real y lo imaginario. Entre otras cosas, se hace necesario reconocer cómo la tipología con la cual hemos entendido la salsa refleja una ideología modernista que trata de encasillar toda práctica humana en categorías predecibles y a menudo constitutivamente exclusionarias. En estas tipologías, por ejemplo, la salsa se baila pero no se escucha, o es un género esencialmente afrocubano pero no latinoamericano, o es la voz del barrio o de los latinos, etc. Y si bien sirvieron estas tipologías para establecer y realizar ciertas agendas políticas en la segunda mitad del siglo pasado, este orden de correspondencias asume una estabilidad en las formas cómo la música nos da sentido y cómo le damos sentido a la música que hoy encuentra sus límites. En lugar de pérdida o desaparición, podemos quizás entender la situación actual de la salsa como parte de una transformación masiva de un número de formas socioculturales recientes. La salsa se convierte en contexto interactivo constituido por una serie de planos intercalados que incluyen lo estético, lo comunicacional, lo cultural, lo social, lo sonoro, lo económico, lo generacional, lo local, lo regional, lo nacional, lo transnacional y lo global. Todo este aparato contribuye a desnaturalizar la salsa, a hacerla en algo difícil de agarrar por alguien o algunos. Yo entiendo que es debido a nuestra pasión hacia lo sonoro por lo cual tratamos de capturarlo; pero también entiendo que lo sonoro termina por rebasar los límites que aunque con buenas intenciones le queramos imponer.

Armados con esta herramienta conceptual pluralista, no tendremos que recurrir a los espantos de la muerte para entrar en acción. Como contexto interactivo, las muchas cosas que identificamos alrededor de la salsa, aunque atenuadamente, sobreviven.

Pero debemos realizar una labor historiográfica para espantar otro espectro mucho más fatal: el olvido. Básicamente hablo de la necesidad de establecer un terreno de la memoria que sea escrupulosamente documentado y trazar coordenadas de un pasado ampliamente sondeado para así comenzar a escribir el futuro de esta música. En esta forma quiero decir que debemos tomar las riendas de una historia detallada de la salsa –eso sí, una historia tejida de muchas historias–. Y es que en la actualidad la información que existe se encuentra dispersa a través de un sinnúmero de esferas sin comunicación entre ellas. Me preocupa que la inmensa discografía de la salsa esté bajo el control mayoritario de coleccionistas privados. Me preocupa que baluartes musicales fallezcan sin que haya forma de documentar sus vidas con sus propias palabras y trabajos. Para dar un ejemplo, Barretto perdió las partituras de su música; quien quiera reproducirla en vivo tendrá que hacer una labor inmensa de reconstrucción, tal como lo hicieron en el jazz con muchas obras maestras de Duke Ellington. Me preocupa que no haya centros de documentación masivos. Pero me alegra saber que se baila; que hay encuentros de salsa; que hay encuentros que mezclan lo académico, lo artístico y lo crítico; que haya comerciantes arriesgados que invierten en la reproducción de catálogos enteros como el de la Fania, o que continúan promoviendo la música a través del Internet. Las gestiones culturales, como en Colombia, se hacen indispensables, como ya mencioné. Pero nos faltan recursos educacionales para mantener el contexto interactivo de la salsa vivo. Hay cientos de músicos cuyas trayectorias debiesen ser registradas en historias orales. Nos falta trabajo biográfico de muchos y muchas. Y sobre todo nos falta comunicación. Para terminar observo que todas las historias tienen algo de realidad y algo de ilusión, algo concreto y algo metafísico, algo de los vivos y algo de los muertos. Aceptar esta ambivalencia es hoy hacer posible que el complejo “salsa” pueda existir más allá de los placeres auditivos, corporales, y racionales que nos ofrece, más allá de las necesidades sociopolíticas inmediatas, más allá de la vida, pero, sin duda, un poco más acá de su muerte.

¡AVÍSALE A POPY FUENTES!¹

OMAR TORRES-KORTRIGHT

En 1974, cuando Chamaco Ramírez sale de la cárcel después de cuatro años tras las rejas, Tommy Olivencia lo recibe con un pasaje a Nueva York, listo para grabar el disco “Juntos de nuevo”. De esta producción se destaca el tema *Pa'lante otra vez*. Escrita por Catalino “Tite” Curet Alonso, la canción recoge el sentimiento del que ha sido privado de su libertad y vuelve ver la luz del día. Es la expresión del deseo feroz de comerse el mundo después del tiempo perdido en prisión.

Como la mar cuando vuelve por lo suyo
y barre todo lo que se quedó en la arena,
Yo por lo mío sin vanidad y sin orgullo,
ya regresé porque bien vale la pena.²

En los soneos, Chamaco nombra a la gente a quien hay que avisar de su salida de prisión:

-
- 1 Este escrito se hizo posible gracias a los testimonios de los músicos Endel Dueño, Paquito Guzmán, Raphy Levitt y Rubén López. También conté con el apoyo y los relatos de los familiares de don José “Popy” Fuentes: Alí Baez, Ivelisse Fuentes, Idalís Fuentes y José “Junior” Fuentes.
 - 2 Tommy Olivencia. “Pa'lante otra vez”, Álbum *Juntos de Nuevo*, canta Chamaco Ramírez, Inca Records, 1974.

Y avisa, que avísale a *Myrta Silva* y avísale a *Tite Curet*.
Y avisa, que avísale a *Papy Fuentes* y avísale a *Luis Café*.
Cuidao, cuidao que vengo pa'lante, vengo pal cachumbambé.

Los soneos de Chamaco están poblados de personajes que marcaron su vida. Myrta Silva y don Tite Curet son figuras altamente identificables en la cultura musical de la isla y tuvieron gran influencia en su carrera artística. ¿Quiénes son Luis Café y Papy Fuentes? Entendimos después de investigar más a fondo que se trataba de dos de los amigos más entrañables de Chamaco. Luis "Café" Nieves fue trompetista y arreglista de Tommy Olivencia durante la mayor parte de la década de los 70, mientras José "Papy" Fuentes Iglesias se distinguió por ser el bongosero más veterano de la orquesta. Este último nos llamó la atención, ya que Chamaco repite su nombre en múltiples canciones, incluidas "Mi Puerto Rico", "Evelio y la rumba" y "San Agustín". No existe un personaje más aludido en el repertorio de Chamaco que el bongosero sanjuanero.

Cuando iniciamos la investigación para el documental *Alive and Kicking: La historia de Chamaco Ramírez*, nos topamos con la ausencia de documentos biográficos sobre el sonero. Junto a mi codirector Eduardo Cintrón, nos sentamos a escuchar sus canciones y analizarlas con la esperanza de que hubiera un factor común o una pista que nos llevara a algún descubrimiento. Lo primero que hicimos fue construir una tabla de los nombres propios presentes en las canciones de Chamaco. Destacaban personajes de su familia y vida personal, como cuando gritaba ¡vaya Miami!, guiño de complicidad con Wanda, su hija mayor, o cuando llamaba a "Carmela" o "Carmelita" en clara referencia a su esposa Carmen. De sus compañeros musicales destacan su compadre Tommy Olivencia y Kako Bastar, ya sea por ser objeto de inspiración para una canción completa de su autoría, como es el caso de "El Papaso de Kako", o por las menciones frecuentes en sus soneos.

La estrecha relación entre Chamaco y Papy Fuentes, que confirmaba el propio cantante en sus canciones y cada vez más personas

en nuestra investigación, hizo que cuando se asignaron las tareas de búsqueda de entrevistas, el nombre del percusionista se colocara rápidamente en lo más alto de la lista. Supimos desde el principio que si alguien tenía los recursos para dar con Papy Fuentes era el hijo de Chamaco Ramírez, Chamaco Jr., quien se convirtió en el enlace natural con todo lo que rodeó a su padre y pasó a ser parte esencial del equipo de producción del documental. Cuando preguntó en su entorno inmediato, Chamaco Jr. recibió la pésima noticia de que Papy Fuentes había muerto “hacia mucho tiempo”. Nos resignamos y lo vimos como el curso natural de una investigación que se ponía más cuesta arriba cada vez que confirmábamos el fallecimiento de otro pilar de la Primerísima Orquesta de Tommy Olivencia.

Una tarde de sábado en el Naza Pub, especie de bar-museo de la salsa ubicado en la calle San Agustín de Puerta de Tierra, Chamaco Jr. se reunió con Paquito Guzmán, una de las voces más autorizadas en materia de Chamaco Ramírez, ya que compartió tarima con él durante prácticamente todo su recorrido por La Primerísima de Tommy Olivencia. Después de las muertes del propio Olivencia, Papy Fuentes, Luis Café, Cortijito y Frankie Revilla, la participación del destacado bolerista en el documental se hacía esencial y de máxima urgencia. La conversación tomó un giro inesperado cuando, después de varias cervezas y el convencimiento de que Paquito participaría en el proyecto, se le ocurre a Chamaco Jr. un último comentario antes de despedirse: “Oye Paquito, qué pena que no pudimos hablar con Papy Fuentes antes de su muerte. Él era la persona que más mencionaba el viejo en los soneos”. Según me cuenta Chamaco Jr., Paquito primero hizo silencio y luego lo miró con cara de incrédulo: “Pero si Papy está vivo muchacho. Te apuesto que si vas al Falansterio ahora mismo lo encuentras allí. Él siempre está allí”. Ubicado en la Parada 7 de la avenida Fernández Juncos, entre las calles Matías Ledesma y San Juan Bautista, el Falansterio es el primer proyecto de vivienda pública construido en Puerto Rico y se ha convertido en un ícono arquitectónico de Puerta de Tierra desde su construcción en 1935.

Salsa pa' Puerta e Tierra!
Un buen saludo pa' *Ernesto Juani*
A Papy Fuentes y a *Periquín*;
Para Alfonsito y *Julio Ramírez*,
a *Carmelote* y para *Efraín*.

(CORO)
San Agustín, Puerta de Tierra
Calle para vacilar
(DOS VECES)³

En la canción “San Agustín” Chamaco Ramírez le canta al barrio proletario que marcó la historia de la música popular boricua con agrupaciones tan emblemáticas como las orquestas de Noro y Esy Morales, el Conjunto Cachana de Joe Quijano, la Selecta de Raphy Levitt, la Corporación Latina de Charly Collazo, y Carpe Diem de Isidro Infante, entre tantas otras. La estampa de San Agustín, “Calle para vacilar” escrita también por Catalino “Tite” Curet Alonso para el único disco de la cortísima carrera solista de Chamaco, *Alive and Kicking*, está llena de alusiones a personajes de la época que se distinguían por proceder del sector entre las paradas 5 y 7 de San Juan. La cercanía única a la cultura popular del barrio hacen que este son montuno se destaque como una de las mejores representaciones del cancionero salsero boricua, con todos los elementos musicales, pero sobre todo múltiples puntos de conexión y complicidad con los residentes del sector de Puerta de Tierra. En la larga lista de nombres que presentan Tite Curet y Chamaco, vuelve a aparecer Papy Fuentes a quien el sonero le dirige una pregunta que ha quedado sin contestar hasta hoy:

Oye *Papy Fuentes*, ¿qué es lo que te pasa a ti,
que tu bongó ya no está sonando, sonando...?

3 “San Agustín”, Álbum: *Alive and Kicking*, 1979. Canta Chamaco Ramírez.

La interrogante de Chamaco nos inspiró a preguntarnos, ¿quién fue Papy Fuentes? ¿Por qué se retiró de la industria musical en 1975? ¿Por qué la insistencia de Chamaco de mencionarlo en sus soneos?



Papy Fuentes.
Colección Familia Fuentes.

“No hubo mejor bongosero que Papy Fuentes”, nos dice Endel Dueño, timbalero de Tommy Olivencia durante la mayor parte de

los años 60 y 70, y socio rítmico de Fuentes por más de diez años. “Por lo menos te garantizo que yo no toqué con ninguno que fuera mejor... y yo toqué con un montón de bongós bien buenos”. Según Dueño:

... lo más impresionante de Papy era lo perfeccionista que era a la hora de afinar los cueros de todos los instrumentos de percusión. Si algo le molestaba eran cueros mal afinados y campanas alborotosas. La campana del timbal tenía que armonizar con la campana del bongó y se tocaba “limpio” siempre para acompañar bien. En su bulto llevaba reemplazos de campanas y estaba preparado para cualquier situación.

También con tono de admiración y respeto, se expresa otra leyenda musical de Puerta de Tierra, Raphy Levitt, “Papy Fuentes tenía una marcha ‘pesada’ y precisa, con golpes bien puestos, que permitían resaltar a toda la orquesta y le daban oportunidad al cantante de lucirse”.

Previo a su largo paso por la Orquesta de Tommy Olivencia entre 1961 y 1975, Papy Fuentes perfeccionó sus habilidades en el bongó en la Banda 81 del Ejército de Estados Unidos en Fort Brooke, donde estuvo estacionado poco más de un año durante el conflicto bélico en Corea. Al regresar a Puerto Rico le llegaron ofertas de trabajo de Lito Peña y su Orquesta Panamericana, Johnny Seguí, César Concepción y Mario Ortiz entre otros. Los años 50 llevaron al bongosero a los mejores escenarios de Puerto Rico y Nueva York con la crema y nata del talento guarachero boricua. Cuenta su hija Idalís que una noche alternando con Tito Puente en Nueva York fue tentado para formar parte de la orquesta del rey del timbal. Sin embargo, esa tentación no duró mucho, ya que no podía concebir una vida de viajes constantes, lejos de su amada esposa Toya, sus hijos Papo, Idalís e Ivelisse y su Puerta de Tierra.

En 1975, justo cuando acababa de retirarse de la música y asegurar su posición de amarrador en Navieras de Puerto Rico, se le presenta una oportunidad de adquirir un apartamento en el

Condominio Las Acacias en Puerta de Tierra, donde se mudaría con su esposa Victoria y su hija menor. Ivelisse, quien para aquel tiempo tenía 18 años, recuerda que al ser residente antiguo de Puerta de Tierra y contar con el apoyo de sus amigos de la Unión de Trabajadores de Muelles, Papy escogió su apartamento en el tercer piso antes de que se ocupara el edificio. El programa de vivienda para familias de escasos recursos prometía una alternativa segura y viable para esta población en crecimiento y la familia Fuentes fue una de las primeras en tomar posesión de su nuevo hogar en el gigantesco multipisos.

Sus primeros años en Las Acacias fueron muy buenos, con un sentimiento de comunidad que se extendía a la mayoría de los vecinos. No era poco común ver a Papy recibiendo a los muchachos del vecindario para ayudarlos a afinar sus instrumentos de percusión sin cobrarles un centavo, ya que afinar y cambiar cueros era una especie de terapia para él y lo mantenía de alguna manera conectado con la música, nos cuenta Ivelisse.

El día que Chamaco Jr. fue a buscar a Papy Fuentes, llevaba en su mente las palabras de Paquito Guzmán: "Pregunta por él en la calle, que allí todo el mundo lo conoce". Aunque no sabía el número del apartamento, se dirigió a una guaguüita de comida frente al Falansterio y le preguntó a la ocupada, pero amable cocinera: "¿Usted sabe dónde vive Papy Fuentes?". La señora señaló el segundo piso del Falansterio y le dijo a Chamaco Jr.: "Cuando subes las escaleras es el primer apartamento a mano derecha con las ventanas que dan para la avenida".

Chamaco Jr. subió las escaleras con la ilusión de un niño en Nochebuena. Tocó la puerta nervioso y poco después esta se abrió y se asomó un cuerpo consumido por el pasar del tiempo. La piel totalmente reseca y escamosa era evidencia de más de 40 años expuesto a las condiciones de trabajo en los muelles. "¿Cómo puedo ayudarlo?", preguntó. Chamaco Jr. extendió su mano y le dijo: "Soy el hijo de Chamaco Ramírez, Chamaco Jr.". "Entonces no me puedes dar la mano mijo, dame mejor un abrazo. Yo era la confianza de tu papá. ¿Quieres un cafecito?". Chamaco Jr. aceptó la invitación y

pasó al apartamento a conversar con él. Luego de un buen rato de conversación, Chamaco Jr. le dijo: “Papy, estamos haciendo un documental de la vida de mi viejo. Nos encantaría hacerle una entrevista si es posible. El equipo de producción llega la semana que viene de Chicago”.

A Papy se le veía poco por su carácter tranquilo y casero desde siempre. A sus 85 años todavía conservaba su trabajo de aguador en los muelles, empleo que tomó cuando se cambió de Navieras a la Unión de Trabajadores de Muelles a principios de la década de los 80. Después de la dura muerte de doña Toya, su esposa de 60 años, quien fue diagnosticada con Alzheimer en el año 2007, apenas salía de la casa.

“Llevábamos años tratando de convencerlo de mudarse con nosotros”, cuenta su hija Ivelisse. “Hasta le ofrecimos construirle un apartamento en el segundo piso de nuestra casa en Venus Gardens, porque las cosas en Puerta de Tierra no estaban tan bien, pero él nunca iba a salir de allí. Él siempre dijo que quería morir en Puerta de Tierra”. Las intenciones eran buenas, pero sacar a Papy Fuentes de Puerta de Tierra era realmente una misión imposible. Nacido y criado precisamente en la calle San Agustín, el humilde y siempre sonriente bongosero se sintió anclado a ese entorno muellero desde el principio.

El diminuto apartamento en el imponente Falansterio había sido el hogar de los Fuentes desde poco antes de la implosión del Condominio Las Acacias en el año 2000. Aquel edificio que se erigió hace 40 años y brindó hogar a tantas familias se convirtió en uno de los ejes principales de la lucha entre los narcotraficantes y la policía en la década de los 90. La violencia llegó a tal punto que no era raro ver en las noticias los tiroteos desde los balcones del edificio hacia el Cuartel de Puerta de Tierra ubicado al otro lado de la avenida Fernández Juncos. Los intercambios de municiones procedentes de ambas partes alcanzaron una frecuencia insostenible. Cuando el gobierno tomó la decisión de destruir el edificio para acabar con la guerra que se había desatado, citó otras razones, como lo costoso de una posible restauración de un edificio altamente deteriorado por

la falta de mantenimiento en sus 25 años de existencia. El plan era reubicar a las 252 familias que allí vivían a diferentes residenciales públicos y viviendas dentro y fuera de Puerta de Tierra.

Papy y Toya decidieron no marcharse hasta que les aseguraran su apartamentito en el Falansterio que llevaban observando desde hacía algún tiempo. Tanto estuvieron esperando hasta que se convirtieron en el único matrimonio residente en Las Acacias. Dos años antes de la histórica implosión, Papy y Toya se levantaban en las noches con el fuerte jamaqueo de las ventanas y las puertas. Los deambulantes y bregadores del barrio se habían puesto manos a la obra para llevarse todo lo que pudieran de los apartamentos abandonados. “¡Aquí vive Papy Fuentes!”, gritaba para espantar a los saqueadores. “Disculpe don José, es que pensábamos que no había nadie aquí” le contestaban. Al siguiente día del susto, pusieron un letrero en la puerta que avisaba: “Aquí viven Toya y Papy Fuentes”. Cuentan las hermanas Fuentes que la única luz que se veía prendida a lo lejos en los dieciocho pisos del desamparado rascacielos era la de sus padres. “Se nos salía el corazón del miedo por la oscuridad que arropaba al edificio, pero no había caso en tratar de convencerlos”, recuerdan. Así estuvieron hasta que les permitieron mudarse a su nueva residencia a finales de 1998.

Finalmente, entrevistamos a Papy Fuentes la mañana del domingo 12 de agosto de 2012. Al entrar a su apartamento noté que los recuerdos de su época de músico colgados en las paredes habían sido conservados como si se tratara de un tesoro. El famoso bongó de Papy Fuentes descansaba sobre una estantería al lado de la ventana y aunque dejó de sonar hace cuarenta años, todavía recibía el cariño de su dueño, que lo limpiaba y afinaba como lo hacía con Endel en sus mejores años en la música. Sentí las dudas del que sabe que tiene una oportunidad única para dar voz a un personaje fundamental. ¿Haré las preguntas correctas? ¿Lograré ayudarlo a recordar con claridad sus vivencias?



Papy Fuentes en el balcón de su apartamento en el Falansterio, Puerta de Tierra.

Foto: Eduardo Ortiz Romeu.

Recuerdo que después de citar las canciones donde Chamaco lo mencionaba y buscar maneras de refrescar su memoria, quise llevarlo a esas noches que convivieron como compañeros en la orquesta. Le dije que Endel Dueño nos había contado de manera muy jocosa la reacción del público cuando Chamaco no llegó a un

baile y tuvieron que huir del lugar por una incesante lluvia de botellas. Vi esta anécdota como un dato curioso que podía servir como un *comic relief* en un momento clave del documental y para romper el hielo en la entrevista. “Bendito mijo, yo no me acuerdo de eso... ¿tú sabes todo lo que ha llovido?” –me dijo Papy con su eterna sonrisa. Sus contestaciones eran cortas y al grano cuando buscaba detalles.

Fue entonces cuando le pedí que hablara de cómo sería su orquesta ideal y le pregunté si Chamaco estaría en esa orquesta. La sonrisa se desdibujó de su cara y dejando escapar una lágrima nos dijo con la voz entrecortada: “Chamaco estaría en mi orquesta... Chamaco era el mejor sonero del mundo. El vicio lo dominó, porque eso es una enfermedad, pero era un muchacho bueno y me venía a visitar mucho. Cuando estaba apretao, lo ayudaba como podía”.

En ese momento me di cuenta de que para llegar a rescatar todo lo que Papy y Chamaco vivieron juntos, no podía pretender hacerlo en un solo día. Comprendí que la clave para documentar la experiencia de Papy era ser paciente. Ya me imaginaba paseando con él por Puerta de Tierra, refrescando su memoria de joven, sacando las fotos que guardaba en los baúles, hablando con sus hijas y el nieto que crió tras la muerte de su hijo Papo, y haciendo todo lo que estuviera a mi alcance para documentar su paso por la música y la vida. Al dar por concluida la entrevista, Papy nos despidió con “el mejor café de Puerta de Tierra” y vimos que cuando guardamos el equipo y las luces era otra persona. Ya no se veía nervioso ni titubeante, sino feliz y honrado por la visita. Incluso llegó a ofrecernos hospedaje en su apartamentito en nuestro próximo viaje.

El 2 de octubre de ese mismo año, menos de dos meses después de nuestra visita al Falansterio, recibí una llamada de Chamaco Jr.: “Papy Fuentes murió hoy de un paro respiratorio”, me dijo. Sentí un vacío enorme y una frustración difícil de explicar. Ese día escuché sus descargas en el bongó y volví a ver la entrevista con una perspectiva diferente. Ahora cada mirada, cada silencio cobraba un mayor valor. Pensé en lo cerca que estuvimos de no conocerlo nunca y comprendí que esa imagen de Papy sentado en el balcón con el patio interior del Falansterio sirviendo de fondo cuando lloraba la

partida de su amigo hablaba más que miles de relatos y anécdotas. El confidente de Chamaco se llevó a la tumba gran parte de sus vivencias en la Orquesta de Tommy Olivencia, donde formó parte de esa irrepetible generación de músicos que marcó para siempre la trayectoria de la música popular boricua. Igual que Chamaco, Papy Fuentes dejó un rompecabezas incompleto y fascinante a la vez. Tranquilo Chamaco, su bongó seguirá sonando.

Discografía:

Olivencia, Tommy. (1974). "Pa'lante otra vez". *Juntos de Nuevo*. Inca Records.

Ramírez, Chamaco. (1979). *Alive and Kicking*. Inca Records.

LA ACÚSTICA CARCELARIA: LAS TUMBAS SALSERAS¹

JUAN CARLOS QUINTERO HERENCIA

*Algunos me creían muerto pero qué va,
aquí estoy ya yo llegué,
que me trancaron con siete llaves,
allí le solté mi bomba,
que me trancaron con siete candados,
y allí le formé un rumbón,
porque la rumba estaba conmigo para aliviarme la pena
con su hermanita la plena
y su primo el guaguancó, belemba.
Algunos me creían muerto pero qué va.
Aquí estoy ya yo llegué.*

ISMAEL RIVERA, "AQUÍ ESTOY YA YO LLEGUÉ"
en *BIENVENIDO CORTIJO Y RIVERA* (1966)

2014. Hoy el cementerio goza de tener entre sus calles y avenidas una alineación de soneros poderosa. Algunos de estos soneros muertos son paradigmas del sabor que conocieran las tarimas del siglo XX: Ismael Rivera, Celia Cruz, Héctor Lavoe, Pete "el Conde"

1 El siguiente ensayo es una versión reescrita del que apareciera en el libro *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*, Ediciones Vértigo, San Juan: 2005, pp. 298-312.

Rodríguez, Marvin Santiago, Frankie Ruiz, Chamaco Ramírez, Cheo Feliciano... Sin embargo, algunos de ellos y sus orquestas figuraron *en vida* la escucha de una muerte infame, incluso más devastadora para el oído que la muerte biológica. Se trata de la escucha contrariada del silencio en penitencia, la escucha del castigo como herida permanente y como posibilidad para un pensamiento de eso otro que palpita más allá de las paredes de la cárcel.

En un ensayo titulado “¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?”, el filósofo alemán Peter Sloterdijk reflexionaba en torno al tipo de escucha que la música incita en el pensamiento. Más que un ensayo sobre los modos de comprensión técnica de lo musical, el de Sloterdijk es un ensayo preocupado por las invasiones acústicas de lo otro, o si se quiere, por las resonancias que el otro deja en nosotros cuando escuchamos su tonada. Incluido en su libro *Extrañamiento del mundo*, el ensayo gira, sin embargo, sobre el difícil espacio donde podría escucharse la música del o de lo otro y qué tipo de certeza genera esta escucha en el sujeto². En Sloterdijk, esta y otras experiencias son parte de una compleja reflexión sobre esa suerte de enrarecimiento de la percepción de lo circundante que experimentamos en el momento en que decidimos escuchar al pensamiento. Sloterdijk persigue esos momentos del saber cuando nos dejamos invadir por los efectos de la imagen (visual o sonora) y su eventual alteración de la normatividad cotidiana. Sustraerse, saberse arrebatado y alejado de la fluidez de lo normal parecería una condición recurrente para el asalto acústico del pensamiento. Pero, ¿qué sucede si esta sustracción sensorial que prepararía la escena de la escucha es una imposibilidad para sujetos obligados no a escuchar, sino a oír prisioneros del ruido? Más aún, ¿qué podría decirse si la sustracción sensorial que precede el extrañamiento ocurre precisamente sin este último llevarse a cabo? No que fuera imposible pensar allí para algunos sujetos, ni percibir como extraño lo que ha sido hasta ese momento familiar, sino ¿qué tipo

2 Peter Sloterdijk. “¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?”, *Extrañamiento del mundo*, trad. Eduardo Gil Bera, Pre-textos, Valencia: 1998 [1993], pp. 285-314.

de pensamiento ocurre donde una disposición sensible más que suspender sus nociones de realidad encuentra en la amalgama y el trance un alojamiento roto, breve, contradictorio, fulminante?

Una anécdota apenas. Ismael Rivera, Maelo, el Sonero Mayor, reaccionaba del siguiente modo a una pregunta en torno a su pertenencia o no al mundo de la salsa. Maelo precisaba, entonces, las coordenadas espacio-temporales que acreditan su pertenencia al mundo de la salsa, en una entrevista de 1977 citada por César Miguel Rondón donde dice:

Entrevistador: Ismael ¿Cómo entras tú en el mundo de la salsa, en el mundo de la música?

Ismael Rivera: Humildemente hablando, yo no entré en el mundo de la salsa, yo nací en el mundo de la salsa. Porque resulta que yo vengo de un pueblo que se llama Santurce, del área metropolitana de Puerto Rico, la costa norte; y yo soy de la calle Calma, y en la calle Calma el reloj, cuando yo me levantaba, era una cosa que hacía: pum qué pum... pum qué pumm... Y ese reloj como que se me metió en la sangre. Parece que yo traía algo y por eso puedo decirte que antes de tener uso de razón ya yo estaba en la playa con los tambores, con un señor que se llama Rafael Cortijo, que ustedes lo conocen bien, y bueno... él es el responsable de que yo esté en este pugilato.³

La escucha puede ser una pausa sensorial que acoge el sonido. La pausa deviene luego dilatación y espesura perceptiva. Pero también la escucha de los efectos acústicos es la entrega del cuerpo a la superposición de tiempos y a la amalgama sonora. La pausa cede para el reensamblaje sinestético de los sentidos que requieren para suceder algunas escuchas. *Algo que se te mete en la sangre; algo anterior al uso de la razón.* La escucha habita, por lo tanto, una condición sensorial mientras produce una temporalidad sonora

3 César Miguel Rondón. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Oscar Todtmann Editores, Caracas: 1981.

donde esta misma condición deviene; la suya no es una temporalidad cronológica.

Al sonero no le interesa investigar el futuro o el pasado de su identidad o su pertenencia nacional. El mejor de los soneros pasea su acto de escuchar entre una onomatopeya y una opaca memoria ancestral que siempre lo devuelve frente al mar. Así se libera de alguna pose idealista y traquetea con los códigos antillanos hablando del detallito que el tiempo, la precariedad y el ruido depositaron en su casa familiar en la calle *Calma*. El reloj es la clave. La clave organiza el patrón polirrítmico de la canción. Pero el tiempo es un patrón rítmico que poseyera al sonero en *la Calma*. Lo que avasalla al sonero no es lo que supuestamente mide el reloj, sino su sonoridad y su capacidad acústica para el embrujo del ritmo. Para el sonero el tiempo no es sucesión sino vibración, retumbe, nota e imagen. Maelo va más lejos y figura que su talento es un don anterior a su conciencia; un estar anterior a la razón en una playa sumergido en las vibraciones del tambor, en un tiempo que no es el tiempo, pero playa sí es. ¿Qué es el tiempo entonces para el Sonero mayor? ¿Por qué Ismael Rivera niega haber entrado, sino nacido, en el mundo de la salsa? El tiempo es una maquinita acústica cuya penetración desdibuja los límites exactos del lugar de su primera escucha. En ese dudoso “adentro” sonoro se encuentra Maelo ante la pregunta sobre su contemporaneidad salsera. Encontrarse físicamente con el maestro Rafael Cortijo fue encarnar en la historia de la isla de Puerto Rico esta escena acústica para luego reeditarla. Se nace en la salsa, parece decir el sonero, porque se sabe llevar el *tumbao*, porque el género en cuestión no es exactamente un periodo sino una zona de la percepción asentada en la condición percusiva donde memoria e instante se prestan el cuerpo

Escuchar, entonces, no es meramente oír algo; es lanzarse tras ese otro cuerpo o realidad que secreta sus resonancias y murmulos; es también palpar la complejidad del espacio donde la escucha (se) sucede. Más que la búsqueda de un contenido, la escucha que interesa por ahora es aquella que en el saboreo de la sonoridad musical contempla la dilatación de otro cuerpo de señales y afectos.

Esta escucha en tanto experiencia de lo complejo, de lo heterogéneo, sobre todo de lo difícil e incluso doloroso, rara vez se constata en las taxonomías musicológicas, en la sociología heroica o en el aburrido inventario de formas o técnicas musicales. La musicalidad caribeña más que *ser algo*, avasallaría como un frotamiento, como una ocupación subjetiva. La musicalidad es aquí una zona de tactos, de contactos, de memorias somáticas, de encuentros sensoriales entre un cuerpo en resonancias y aquello que reverbera en una escucha siempre particular.

En un contexto caribeño la disposición del oído a los ruidos del entorno no podría sustraerse de la violencia y el murmurio cruel que históricamente se nos hizo ritmo y melodía. Ese espacio donde el Caribe escucha su música no puede ser un espacio diáfano y cargado de luminosidad. En ese espacio, tensado por tantas heterogeneidades y desalojos de diversa índole, la extranjería significativa de toda “lengua nativa” del Caribe se estremece aún más cuando se decide *pasar el tiempo, cuando se decide cantar o musicalizar* algún relato, alguna escena. Luis Rafael Sánchez se ha expresado en más de una ocasión en torno a ese eco triste, a ese rumor desgarrador que tras la escenografía de una sonrisa concertada sostiene lo mejor de nuestra sonoridad. A propósito de la iniciación en esta escucha caribeña que trabajara el poeta mayor Luis Palés Matos en su “Canción festiva para ser llorada”, Sánchez ha sido enfático y ha recortado un temario que cuenta, además, con varios textos y reflexiones:

Quise buscar en Palés el antecesor de todos nosotros y escribí un texto titulado “Nuevas canciones festivas para ser lloradas”. Porque detrás de esas proposiciones nuestras que parecen de relajo y de gufeo, para usar un neologismo muy nuestro, de vacilón permanente, hay dolor. Que lo expresa incluso esa primera grito de los esclavos, de los negros cuando recibían el ataque del carimbo, cuando se les marcaba como a reses. Esos esclavos venían, entraban, incluso, a nuestros países cantando las canciones de los mundos que habían dejado atrás. Los mundos de los cuales habían sido arrancados.

Para mí la música que parece, de alguna manera, unirnos a todos nosotros, la música que parece ser parte esencial de nuestra sensibilidad tiene una deuda con la tristeza, con la pena. Es una música que aparenta una gran alegría pero que tiene un sustrato, pero que tiene un trasfondo de gran dolor, de gran angustia.

Esa musicalidad se incorpora, de la manera, en el primer plano más obvio, a la prosa con una construcción muy cuidadosa que lleva a que las palabras, al colocarse la una junta a la otra, que lleva a la sintaxis a que parezca sonido musical. Es decir, realmente ese es un trabajo de orfebre. Pero hay otra música que está detrás de una suerte de música lejana que yo creo que repercute en toda la literatura caribeña.

La musicalidad a la literatura caribeña le llega desde su contexto. (...) Pero me parece que esa música que me propone la canción popular se suma, se orquesta, se aúna, se organiza junto a la otra música que es propia del Caribe, que la da incluso el agua que nos rodea. En el Caribe todo es rumor, todo es la poesía del agua, todo es la canción del árbol que siempre tenemos cercano. Y me parece que casi parecería que hay una suerte de condena caribeña a la música.⁴

No parece que existan demasiados géneros musicales caribeños, latinoamericanos, que logren escapar de esta deuda epistemológica con la tristeza hechizada del Caribe. El agite musical del Caribe, las combustiones de sus máquinas, tienen como objeto, en incontables ocasiones, esa angustia que precede y erige la voz

4 Transcribo fragmentos de la entrevista televisiva a Luis Rafael Sánchez en el programa *Prohibido olvidar: Luis Rafael Sánchez-La palabra habitada* transmitido por WIPR. Directora: Noelia Quintero Herencia. Este programa salió al aire el sábado 10 noviembre de 2001. Sobre las singularidades emotivas del “paisaje” acústico o del litoral cultural del Caribe, véase también de Sánchez, “Preguntan por Ruth Fernández”, “Las señas del Caribe”, “En busca del tiempo bailado” y “Nuevas canciones festivas para ser lloradas” en *La guagua aérea*, Editorial Cultural, San Juan: 1994; Édouard Glissant. *El discurso antillano*, trad. Aura Marina Boadas y Amelia Hernández, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas: 2005 [1981]; Derek Walcott. *What the Twilight Says. Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York: 1998; Jamaica Kincaid. *A Small Place*, Virago Press, Londres: 1988.

misma de la “alegría”. La *lejanía* de esa musicalidad, de esa sonoridad más bien, diseña un paisaje y un contexto de difícil verificación. Las narraciones en torno a su ubicación u orígenes históricos están abocadas al fracaso en el momento en que intentan hacer de su opacidad o de su retirada empírica una evidencia positiva, un trazo arqueológico constatable, un bien moralmente rescatable en las “prácticas sociales”. Esa lejanía es una práctica entretejida en la voz y en los contextos que se superponen en cada *performance* musical. Más bien, esa lejanía y condena es un contexto que yace inscrito en la voz y en la escucha que la disemina. La insistencia en esa perpetuidad de un rumor acuático que Sánchez figura de un modo ambiguo y paradójico, como una “condena caribeña a la música” es el sitio indispensable desde donde repensar las tomas de palabra de la oralidad y las creencias de la musicalidad en el Caribe. Allí la otredad de eso que repercute siempre es una resistencia y una declinación que escapa de lo verosímil. Ahí la otredad es un inexacto hoyo negro. Es hora, tal vez, de repensar las prácticas orales, creencias y búsquedas de la verdad caribeñas a través de esos gestos que se niegan a postergar su complejidad, resonando eternos, fiel fugados, faltándole el respeto a las domesticaciones, en escape siempre de ese lugar donde alguien o algo insiste en aclarar y explicar lo que en verdad nunca quisieron escuchar. Allí la otredad de eso que repercute siempre es otro tipo de resistencia y una declinación que se escapa a lo verosímil. Por ahí viene Maelo:

Vengo sabroso

Yo tengo un sabor a playa en este cuerpo
y un sabor a coco que me quema,
una canción nocturna en mi garganta,
manchas de plátanos corren por mis venas,
traigo rumor de ola en mis orejas
y ecos de tambores que arrebatan,
un dolor de tristeza en mi sonrisa,
tengo la piel morena y me encanta.

Y por eso yo
(CORO)Traigo fuerza en mi cintura
ritmo de amor y en mis manos
lindas maracas alegres
de un rico seis borincano...⁵

Tanto el Sonero Mayor como Luis Rafael Sánchez configuran ese acoso sonoro, que la geografía subrayaría, como una duración negativa que instala la frontalidad aparente de lo alegre. El cuerpo del isleño, por ejemplo, duplica la isla en sus sonidos, es el espacio mismo donde se han grabado los humores de esos atributos playeros, configurando una serie de señas contrariadas que, sin duda, producen la máscara de la alegría pero sobre todo posibilitan el uso de la voz. El cuerpo del isleño negro o mulato es lo que trae el sonero saturado y regado en el cuerpo de su palabra. Ese cuerpo no es indefinidamente el sonero en su canción sino el trazo de su paso. Recibida en un viaje, viajera sin sosiego, marcada e invadida por tantos itinerarios, esa caribeñidad negativa es una ocupación imaginaria, una cocción de imágenes, un paisaje sinestético más que una conclusión indiscutible donde la Antropología o la Sociología culturosa pueda acampar. Esa invasión percusiva es también el *soundtrack* de ese rostro oximorónico que sonríe sostenido por el dolor nocturno y el abrazo a la fascinación; ahí late el encantamiento de la piel negra. La música es esa *summa*, pero esta calidad musical caribeña no es un número exacto sino aquello que intenta exponer las razones del sabor. Esa “alegría” de la musicalidad caribeña es más un azote, un despojo contra la maldad que la sonrisa cándida del satisfecho: es la “fuerza” en la cintura, la vacuna de una pelvis, el plante que, cual columna, parapeta la voz, el temblequeo ante la criatura que va posesionándose del cuerpo. Los infortunios salseros, las canciones sobre la fatalidad y la mala suerte son una recurrencia temática irrevocable en la fiesta salsera. El despliegue

5 Ismael Rivera. “Seis de Borinquen”, *Oro*, autor: Ramón Muñiz, canta: I. Rivera, Tico Records, JMTS 1433, 1979.

de ese poder del sabor, lo que ha podido saborearse, es la cocción de esa negatividad, sin ella no hay alegría ni festejo.

Habría que estudiar en otro momento de qué manera, durante el periodo inaugural del género (los años 70 del pasado siglo XX), los salseros negociaron con una especie de normatividad o ley del entretenimiento que condicionaban sus ofrecimientos musicales. Sin duda hubo grandes prescripciones morales e identitarias en torno a qué tipo de imagen o sonido permitiría a los salseros entrar al gran mercado. Los salseros si bien quisieron promocionar y vender masivamente su producto musical, nunca imaginaron su música como el acompañamiento de las buenas costumbres civiles o el mero *soundtrack* de festejos académicos o festivales estatales. La espectacularidad salsera aspiraba en sus años de mayor resonancia a desarreglar, experimentar y a reactivar varias imágenes de la comunidad cultural y política que se reunía en torno a sus descargas. Eso que la lengua del sentido común llama en Puerto Rico *choques con la ley* es toda una larga historia en torno a las autorrepresentaciones que los salseros han hecho de su trabajo. No solamente se han figurado como bandidos o forajidos, sino que conscientes y rasgueando el relato estereotípico que descendía sobre ellos, el sonero usuario de droga o el salsero encarcelado es también una figuración productiva dentro de la historia del género⁶. Ismael Rivera, Cheo Feliciano, Roberto Roena, Marvin Santiago, Lalo Rodríguez, Frankie Ruiz, Tommy Olivencia, Chamaco Ramírez,

6 César Miguel Rondón, en el libro de referencia imprescindible sobre el género, nunca titubeó en consignar los episodios tanto textuales como anecdóticos de lo que él llama el *malandraje* en la salsa. Si bien podríamos debatir en torno a sus énfasis o lecturas políticas de los mismos, Rondón anota y comenta las figuraciones políticamente incorrectas llevadas a cabo por algunos intérpretes, como también consigna la identificación inmediata del género con el mundo del crimen y de las drogas. Su libro abre constantemente ventanas a la recepción prejuiciada y clasista de la salsa en algunos contextos nacionales, como también al trabajo deliberado de los salseros con la lengua y el imaginario de la delincuencia urbana. Véase, por ejemplo, sus notas sobre la película *Nuestra cosa*, la adicción de Héctor Lavoe, la de Cheo Feliciano, las peleas a puños de Willie Colón así como su lectura de las portadas de Colón entre otros momentos en su *El libro de la salsa: Crónica de la música del Caribe urbano*, Editorial Arte, Caracas: 1980, pp. 62, 60-61, 79-83, 124-126, 100-101, respectivamente.

por nombrar solo algunos, han cumplido sentencias carcelarias que no solo han sido objeto de canciones, también le han facilitado un espacio a estos músicos para el despliegue de sus habilidades. Algunas orquestas incluso han grabado conciertos desde las penitenciarías como el clásico disco de dos volúmenes de Bobby Valentín, *Bobby Valentín va a la cárcel* (grabado en la Penitenciaría Estatal de Puerto Rico, el Oso Blanco), Marvin Santiago, *Adentro*, Eddie Palmieri, *Recorded Live at Sing Sing*. Dentro de esta habitación plena del encierro y la desgracia, ¿qué escucha, entonces, el sonero, qué oye y qué efectos tiene sobre su *performance* padecer la pena carcelaria?

Ismael Rivera, antes de los años salseros, fue detenido en marzo de 1962, por violar la Ley de Sustancias Controladas y enviado al Programa Carcelario de Rehabilitación en Lexington, Kentucky, y allí estuvo preso por cuatro años. Se sabe que Maelo en la cárcel organizó una orquesta y además compuso prácticamente todos los números del disco que grabó al salir con su compadre Rafael Cortijo: *Bienvenido Cortijo y Rivera*. En el disco sobresalen las constantes declaraciones de Maelo sobre cómo la música le permitió “evadir” la reglamentación y la evidencia del encierro, las nostalgias del cuerpo amado o del barrio dejado al otro lado del mar. Sin embargo, una de las imágenes más estimulantes del sonero prisionero es la de lector de pasquines, muñequitos, caricaturas que constantemente están a punto de salirse de su espacio y agredir al sonero en la soledad de su celda. Maelo representa la escena de lectura como un trampolín para lanzarse a desplegar la autoridad del sonero. Lectura que además le permitió *escuchar* la siguiente canción:

Pues yo leyendo un pasquín
me encontré con un vaquero,
un famoso pistolero
que se llamaba Bob Till,
seguida el tipo hizo así
y jaló por las pistolas,

allí se formó la bola,
me disparó cuatro tiros
pero si no es porque cierro el libro,
me iban a tumbar la chola –juega.

Allí llegó Durango Kid
con mucha malevolencia
y asaltó la diligencia junto con Billy the Kid,
en eso llegó Buck Jones,
que también era un bandido
y al ver a su perro herido
a Buck Jones se le pegó el vellón,
el me zumbó un pescozón,
me tiro en unas pavonas,
su caballo con la cola
también me zumbó un fuetazo,
pero si yo no cierro el libraco –ay–
me iban a tumbar la chola –juega.⁷

En la cárcel, el Mayor de los Soneros narra, entre la risa y el espanto paranoico, cómo las fronteras entre su lectura y el espacio de su encierro desaparecen. Quijote negro que azorado decide cerrar su dudoso libro de caballerías, la borradura de fronteras que disemina la lectura obliga al sonero a tomar una decisión en torno a su supervivencia. Pero la infección ya ha ocurrido y el cierre del libro llega tarde, pues la alucinación es la meseta donde Maelo ha tomado la palabra del canto, el canto de la palabra. *Yo que lo apago y tú que lo enciendes* repite en el soneo nuestro autor, agobiado por ese llamado que desde el más allá de lo verosímil yace instalado en el “aquí” de la celda o el “allí” donde se lee y se verifica la invasión ficcional. La cárcel es un espacio sin pausa donde la mismidad repite su dosis. La hostilidad homicida de los personajes del folletín,

7 Ismael Rivera con Cortijo y su Combo. “Los vaqueros”, *Bienvenido Cortijo y Rivera/Welcome Cortijo and Rivera*, autor: I. Rivera, canta: I. Rivera, Tico Records, TSLP 1140, 3:07, 1966.

los bandidos que atacan al sonero es la forma que ha asumido la muerte del tiempo o, si quieren, la puerta que la locura abre en la cárcel. Matar el tiempo en la cárcel es lidiar con una mismidad alucinante. La soledad conmocionada que vive el sonero, altera en más de un sentido su percepción. Sin embargo, en este caso la fantasía o la alucinación que desata la canción se niega a apalabrar la tristeza. En la cárcel, la canción comienza cuando el libro de las alucinaciones debe cerrarse. El sonero salva la vida, su chola, su cabeza, al cerrar el territorio de la ficción bandolera y ponerla a trabajar para su canto. También podría decirse que el arrebató, la pérdida de la cabeza es lo que ancla el soneo. Esa continua y recurrente sucesión de imágenes que se repiten es constante en muchas canciones de salsa sobre la cárcel. En este caso se trata de los ataques de los bandoleros, como los barrotes ante la mirada del preso, ambos remedan la incesante sucesión de los efectos imaginarios que padece una perceptiva que gira sobre sí misma, en soledad.

La celda carcelaria vuelve literal el “adentro” donde se procesa la escucha. Sin embargo, la experiencia acústica es un cuestionamiento de las fronteras que precisarían los límites del sujeto que percibe y los del objeto en emanación. La palabra y el canto que se ocupan entonces de bregar con esta situación indecida se lanzan entonces a experimentar con la arbitrariedad del “aquí” y del “allá” o mejor aún, a hacer con la memoria de los tiempos en libertad una suerte de fantasía ubicua. Sonar desde la prisión permite estar “allá”. El legendario disco de Marvin Santiago, *Adentro* (1982), abre con la canción “Nostalgia”. En ella escuchamos el relato de la pena del sonero ausente. Sin embargo, a pesar de haber perdido su lugar en el afuera y ante un público de confinados, el Sonero del Pueblo representa el rumbón del barrio:

MARVIN SANTIAGO: *Óyeme pueblo, nostalgia y es de calle,
Butuquín Mazacote
Golpe de Estado
Para ti, boricua.*

(VOCES DEL CORO)
Nueve de la noche
hora del silencio
hora de acostarse
de meditación.

MARVIN SANTIAGO: Yo estoy recordando
la gente del barrio
¿Cómo estarán ellos
con su eterno son?
Yo, yo, yo estoy recordando
la gente del barrio
¿Cómo estarán ellos
con su eterno son?

A esta hora la muchachada allá en el barrio
habrán sacado las tumbadoras para tocar,
otro sonero estará cantando con sabrosura,
buscando apoyo, buscando ritmo para entonar.

Un coro bueno ya de seguro se está formando,
para agitar a los repicadores con emoción.
Y yo aquí en silencio en todos pensando
para que sin mí les resulte bueno su guaguancó,
y yo, y yo aquí en silencio en todos pensando
Para que sin mí les resulte bueno su guaguancó.

MARVIN SANTIAGO: *(Ah)ve María*
qué salsa

(CORO) Mientras en la noche aquí yo guardo silencio
Sé que en mi barrio entonan un guaguancó.⁸

8 Marvin Santiago. *En vivo. Desde la cárcel regional de Bayamón*, autor: J. F. Torres, canta: M. Santiago, Universal Music Latino, B0004016-02, 5:52, 2005 [1982].

La soledad del sonero es cámara, caja de resonancia para imaginar y desear el éxito de ese guaguancó que ahora preside otro sonero. El sonero encerrado no puede sino trabajar con el imaginario de su *pensamiento*, lanzarse y lanzar esa memoria que es simultáneamente ventana para presenciar el presente fiestero del barrio nocturno. El pensamiento del sonero aprisionado, su canto interno, es *la parte* que le permite acceder de manera sesgada a la plenitud, al todo, de la libertad. La mejor forma de la libertad aquí es ese guaguancó nocturno. Tras la pregunta sobre la situación del barrio sin su sonero emblemático, Marvin suministra la sinécdoque de su canto-pensamiento (*y pienso y pienso*) como conducto entre los tiempos. Son dos fiestas simultáneas las que recoge esta canción: la que acontece en el barrio y la que orquesta el imaginario del sonero. Fascinante y perturbadora la recurrencia de la sinécdoque en el cancionero encarcelado de la salsa. En otra celda, la sinécdoque de la cadena de barrotos produce la forma de esa mismidad que no cesa pero también es el caleidoscopio blanco del encierro donde una subjetividad sabe enrarecida la vida, extrañada por el vacío. Frankie Ruiz te lo dijo:

Una colilla de cigarro más,
un cenicero que va a reventar,
la misma historia simple y sin final,
el mismo cuento de nunca acabar
y la carcajada de otra madrugada.

Uouououooo

Se burlan cuatro paredes,
rutina a puertas cerradas
y un carnaval de barrotos
bailando sobre mi cama,
extraño aquella cometa
que yo de niño volaba
y a mis amigos del barrio
que mis canciones bailaban.

Quiero cantar de nuevo, caminar
y a mis amigos buenos visitar
pidiendo otra oportunidad,
bajo el farol del pueblo conversar
y en una fiesta linda celebrar
mi libertad.⁹

La canción del sonero preso se escucha entonces, comienza de nuevo, cuando este canta su deseo o cuando la nostalgia echa a caminar su voz de regreso, la libera de la cárcel y la encamina hacia la tierra de su niñez. Gilbertito Santa Rosa le puede dar la mano con su famoso grito de batalla: *Camínalo*. La escena de la burla del tiempo, del paisaje temporal cuyas risotadas acosan a Frankie en la cárcel es análoga a la del Maelo lector en la prisión. La diferencia estriba en el tono de la libertad que figura Ruiz, cercano al perdón del “rehabilitado” que ahora buscará a “los amigos buenos”. El relato de este sonero nombra el desasosiego y el desespero del preso. Pero su cachimba humea fuera del calabozo donde ha presenciado la fiesta atroz de la mismidad mortal: el baile repetido de los barrotos sobre la cama. La canción que vuelve a grabar el sonero es su libertad pues allí puede imaginarse en comunidad, su voz es la oportunidad de otra fiesta, de otra conversación en la plaza que ya viene. La libertad es lo que se comparte en el canto, es la salida misma de la voz.

Chamaco Ramírez escribió una canción titulada “Adivínalo” en la que la voz de un preso desesperado por curarse, por comprar *guano enrolinao* o por entrar al comedor a consumir una dudosa paella, recorre el mundo agitado de las galeras. Ahora la sonoridad del orden penitenciario está dominada por timbres, sirenas y los ruidos de los guardias. Entre ellos el sonero usa la voz para imaginar la promesa de una fiesta, la congregación de un corillo que redefina el sentido de la salida de los presos de sus calabozos. Sin embargo, en esta canción no se construye la fácil oposición de una voz justiciera que clama por

9 Frankie Ruiz. *Serie 32*, autores: Pedro Azael y Laly Carrizo, canta: F. Ruiz, Universal Music Latino, 012 159 891-2, 4:24. 2001.

la transparencia jurídica ante el atropello estatal que padece el preso. En la cárcel el salsero decide arrebatarse otra vez. El sonero, además, entrega la lengua de su descarga al hermetismo. Descarga su lengua en lo hermético. No explica nada de lo que ocurre en el adentro sino que figura su encierro como una constante búsqueda de la salida que el corillo musical podría facilitar:

Ahí, ajá

Llamado a todas las galeras,
salgan los pleneros pa' fuera,
vamos a formar un corillo
tráiganse las panderetas
hay ambiente en el pasillo,
la campana llama inquieta,
confiscaron mi palillo,
la guardia hizo una limpieza,
voy a descargar cantando
la música ya comienza.

Blanco es,
frito se come
gallina lo pone
y huevo no es.
Otra vez,
blanco es,
frito se come
gallina lo pone
y huevo no es.

Yo que quería comprar
mira guano enrolinao
y al buscar en la taquilla,
veo que estoy arruinao,
una pasta y un jabón,

un cigarrillo pasmao,
si no pago la paella
voy a quedarme esmayao,
no quiero pedir colilla
y que sepan que estoy tumbao.

(SE REPITE LA ADIVINANZA)

Voy a cambiar la rutina,
pediré pa'l campamento,
aunque me tiren pa'l monte
descansaré el pensamiento,
de preso no me acostumbro,
me fatiga el movimiento
hasta yo mismo me alumbro,
no puedo vivir contento,
bregando por la salida
y sigo pa'dentro y pa'dentro.

(SE REPITE LA ADIVINANZA)

Queda otro chance para entrar al comedor
yo por la tarde lo que como es café y pan,
tengan cuidado cuando cocine el bembón
seguramente se pueden envenenar.

CHAMACO RAMÍREZ: *Oye, mira se ha formado tremendo corillo,
la música está empezando*

(CORO) Hay ambiente en el pasillo
la música está sonando [...] ¹⁰

10 Chamaco Ramírez. "Adivívalo", *Alive and Kicking*, autor: Chamaco Ramírez, canta: Ch. Ramírez, Inca Records, Inc., JMISCD-1073, 5:13, 1979.

Esta canción recoge un doble llamado a las galeras. Por un lado, el llamado al orden del sistema penal y por el otro el llamado a rumba de ese cuerpo ansioso en busca de una cura, de saciar un apetito. Desde el comienzo de la canción se establece una competencia entre el orden penitenciario y el orden del corillo. La voz de Chamaco se figura como un cuerpo hambriento en medio de la precaria experiencia de la cárcel. La adivinanza, sin embargo, es la figuración exacta de la cura que se busca. Fatigado por “el movimiento” de la cárcel, el cuerpo del sonero, no obstante, nunca se detiene en su brega fatal.

El sonero no puede con el ajetreo interno de la cárcel. Ese ajetreo es la experiencia misma de la infelicidad. “De preso no me acostumbro/ me fatiga el movimiento/ hasta yo mismo me alumbro/ no me puedo vivir contento/ bregando pa’ la salida/ y siempre pa’dentro y pa’dentro”. Pero no se trata de que la cárcel esté llena de múltiples actividades. Por el contrario, lo que llena a la cárcel es precisamente la ausencia de esas sustancias que podrían curar el tedio y el hambre del preso. Los baldeos, registros y reglamentaciones continuas agobian el tiempo del presidio con las repeticiones de la vigilancia. Peor aún, lo que llena de ruido la cabeza del sonero preso es precisamente tener que lidiar a perpetuidad con su vacío subrayado ahora por sus ruidos corporales.

El coro repite sin cesar y sin respuesta aparente: “Blanco es, frito se come, gallina lo pone y huevo no es”. La descarga de la salsa es el paréntesis que abre un gozo asediado por la repetición de la misma carencia y plenitud que no puede nombrarse. El llamado al corillo, la captación de ese *ambiente* tiene en su eje esa adivinanza que nunca se desata. Allí se anuda la presencia de un “producto” corporal, expulsado por un orificio nada elocuente pero que sin duda patentiza su “artificialidad” y su necesaria incorporación. Formar el corillo, entrar al comedor, coger para el campamento en el monte son formas contradictorias de “descansar el pensamiento” en la medida que entrar a esos espacios implica toda una serie de maniobras que, como el sonero reconoce, solo terminan *internándolo* en ese mundo del que anhela fugarse, como *internada* en un

cuerpo está esa sustancia que la “gallina” debe “poner”. “Hinca por ahí”, diría Marvin. “Sacude que te enfangas”, puede gritar Maelo. El corillo de Chamaco, por su parte, parece un junte absorto en torno al “enigma” de una adivinanza que pasea un deseo insatisfecho y una abyección. Su consumo imposible hace emerger la manía utópica de un sabor y la incorporación de una sustancia poderosa que podría imponerse y acabar con el murmurío penitenciario. Bajo la estela de esa cura, la cárcel deviene sepulcro, tumba, tumbadora en cuanto en su espacio solo se repite la imagen de un yo sin respuesta, sin coro, sin acompañamiento, *sin nada que echarse al cuerpo*.

Estar *guardado* en la cárcel fue para el Mayor de los Soneros figurarse enterrado vivo. La muerte para el sonero comienza el día en que desaparecen de la tarima los ruidos y las voces. La resurrección de este muerto, por lo tanto, con todo rigor será un avatar musical cocinado en la cárcel. Años más tarde, el gran Bobby Capó le entregó una canción a Ismael Rivera que fue grabada en su disco de 1975 titulado *Soy feliz*. La canción por su parte se titula “Las tumbas” y en ella predomina la procesión lúgubre de una trompeta que parece despedir a un preso que acaba de cumplir su sentencia. Maelo, en esta canción, no es el desatado improvisador al que nunca estaremos acostumbrados, sino la voz interna de un preso que fantasea con el día de su salida, o quizás se trate de la voz de un preso que espolea la salida de otro convicto. El coro –todavía preso– inscribe el deseo de salida de un vivo que se sabe sepultado.

ISMAEL RIVERA: *Recoge mijo
mira que vas pala calle.
Dile a Pancho que me mande algo pa’ la Comisaria
Ave María, títere que breike.*

(CORO) De las tumbas quiero irme
no sé cuando pasará,
las tumbas son pa’ los muertos
y de muerto no tengo na’.

ISMAEL RIVERA: ¿Cuándo yo saldré
de esta prisión
que me tortura, me tortura
mi corazón?
Si sigo aquí
enloqueceré.

ISMAEL RIVERA: Ya las tumbas son
crucifixión,
monotonía, monotonía
cruel dolor,
si sigo aquí
enloqueceré
suelta.

(CORO) De las tumbas quiero irme
No sé cuando pasará
Las tumbas son pa' los muertos
Y de muerto no tengo na'.
[...]

ISMAEL RIVERA: *Dale palante preso humilde
Recoge ya te dije que te vas
Ave María títere parece que estabas bien acostumbraito, ¿ah?
Dale pa' la calle
Te tenían bien mangao
Suelta.*¹¹

Las repeticiones del coro y del cuerpo de la canción vuelven ominosas o, al menos, extrañan la imagen de la "salida" del preso de la cárcel con la que abre y cierra la canción. La canción de ningún modo subraya el título de la grabación: "Soy feliz", a menos que se piense esta felicidad como el día después del confinamiento

11 Ismael Rivera y sus Cachimbos. "Las tumbas", *Soy Feliz*, autor: Bobby Capó, canta: I. Rivera, Vaya Records, VS-35, 4:03, 1975.

carcelario. El texto de Capó y Rivera es más bien la sospecha de que no hay escape ni cuando al fin se sale de la cárcel. Después de haber “muerto” en la cárcel, la canción es el registro de la procesión fúnebre que escolta al vivo. La muerte que inyectara la cárcel es la monotonía, la repetición de lo unísono. Aquí el sabor amargo de esta voz prisionera es la representación del fantasma mismo del silencio, del acabose letal que sostiene y suspende la fiesta con la repetición vacía de lo siempre igual, la rutina, la pared, los barrotes. Esta canción duplica la monotonía que matará al preso, ese tono único, en verdad, ese tono vacío que ha recibido el vivo de la cárcel como dosis regulada de muerte. Maelo, en esa canción, habita el mejor de los enigmas y se contiene entre el grito de un “suelta” y la risa de ese otro reo que contempla al que abandona la cárcel, sabiendo de las marcas de una institucionalización permanente que lleva consigo el recién liberado. La costumbre de la cárcel, la brega que la Comisaría facilitó (por eso hay que regalarle algo el día de la “liberación”), son las notas contradictorias de una muerte para la experiencia musical que gozó el sonero antes de su excarcelación. Estas notas nunca abandonan la caja acústica del sonero. El Sonero Mayor en esta canción no sonea como acostumbra, pero produce las imágenes sonoras de la imposible salida del muerto de la tumba. Sonea de otro modo.

Crucificada sin redención (históricamente idéntico a su mortalidad), la tumba es el espacio donde esa acústica subjetiva, separada de su comunidad, exhibe su atrofia irredimible. Pues si la escucha es la disposición del cuerpo a lo otro, a la heterogeneidad indiscutible de los tonos, dejar de escuchar en el silencio presidiario es precisamente saberse privado de tantear el paso de los demás. Sin embargo, solo en esta soledad es posible *imaginar* por igual el afuera como la forma de la canción en la cárcel. Esa privación de lo otro y su tránsito es justamente con lo que se levanta la utopía abominable del espacio penal. Ese lamento del sonero es una entrada acústica en la crueldad obscena del sistema penal que lo recluyera; esa es la canción que le dedica. La monotonía es la única vibración, el yo encarcelado en la perpetuidad de una lanzada sin

respuesta, en un solo tono. Más allá o acá de su día de libertad, la cárcel en tanto espacio que encerrara a la voz, imprimió sensiblemente su forma, su tonada en la voz del vivo. Ese fantasma de la irreparable mortandad del sujeto, *reiterado* por la institucionalización, más allá o acá de la voz, *aparece* en la canción incluso el día después del encierro. La salsa encarcelada, la salsa prisionera es la canción de un aparecido. La tonada de quien se ha visto sepultado en vida. La canción es la paradoja acústica de un muerto en vida, la musicalidad del silencio, la musicalidad del castigo. Perpetua en los días del baile de barrotos sobre la cama, una voz fantasmal emana del “exconvicto” durante la *performance* de su “salida”. Este fantasma le ensombrece la voz al sonero en el momento mismo que articula su deseo de salida, podría decirse que esa es precisamente su especificidad. Su trazo en el cuerpo sonoro del preso, su aparecer en su imaginación, es precisamente ese tono sombrío que revela la intuición de que todo convicto liberado sigue condenado a *vivir la continuidad mortal* que se le inscribiera en el espacio carcelario.

La cárcel es la orgía del encierro como espacio administrador de la muerte. Por eso “Las tumbas” en particular, siempre parece estar a punto de detenerse, a dejar de sonar sin motivo o razón. La tumba carcelaria es, con toda justicia, la representación de la creación posible-imposible de lo sabroso por una voz penitente y clausurada. En “Las tumbas” no se figura el escape. De lo que se trata es de representar el proceso de des-creación, de desfiguración de la multiplicidad de ruidos que arrastra la voz sabrosa en sus presentaciones en la “libre comunidad”. La acústica carcelaria es parte de un proceso de subjetivación salsera que tiene en su matriz un acto de supresión de las heterogeneidades de lo que fue el sonero y lo que demanda la máquina de la salsa para moverse. *Suelta*, me grita Maelo, pues allí en las tumbas la alegría bomba *no es* y el sonero paladeó tal vez, como el mejor de los poetas, la búsqueda de un sentido, de una imagen a la vez poderosa y miserable, contundente y declinante. El sonero persiguió, quizás, el sonido hueco de un cuerpo extraño que gozaba tanto de la materialidad inerte de la muerte como de la inquietante mudanza de lo vivo, su eco.

Bibliografía:

Entrevista televisiva a Luis Rafael Sánchez en el programa *Prohibido olvidar: Luis Rafael Sánchez-La palabra habitada* WIPR. 10 noviembre de 2001.

Glissant, Édouard. (2005). *El discurso antillano*. Trad. Aura Marina Boadas y Amelia Hernández. (1981). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Kincaid, Jamaica. (1988). *A Small Place*. Londres: Virago Press.

Quintero Herencia, Juan Carlos. (2005). *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*. San Juan: Ediciones Vértigo.

Rondón, César Miguel. (1980). *El libro de la salsa: Crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Editorial Arte.

Rondón, César Miguel. (1981). *El libro de la salsa: Crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.

Sánchez, Luis Rafael. (1994). "Preguntan por Ruth Fernández", "Las señas del Caribe", "En busca del tiempo bailado" y "Nuevas canciones festivas para ser lloradas". *La guagua aérea*. San Juan: Editorial Cultural.

Sloterdijk, Peter. (1998). "¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?". *Extrañamiento del mundo*. (1993). Trad. Eduardo Gil Bera. Valencia: Pre-textos.

Walcott, Derek. (1998). *What the Twilight Says. Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Discografía:

Ismael Rivera con Cortijo y su Combo. (1966). "Los vaqueros". *Bienvenido Cortijo y Rivera/Welcome Cortijo and Rivera*. Tico Records, TSLP 1140, 3:07.

Ismael Rivera y sus Cachimbos. (1975). "Las tumbas". *Soy Feliz*. Vaya Records. VS-35, 4:03.

Ramírez, Chamaco. (1979). "Adivínalo". *Alive and Kicking*. Inca Records, Inc. JMISCD-1073, 5:13.

Rivera, Ismael. (1979). "Seis de Borinquen". *Oro*. Tico Records, JMTS 1433.

Ruiz, Frankie. (2001). *Serie 32*. Universal Music Latino. 012 159 891-2, 4:24.

Santiago, Marvin. (2005). *En vivo. Desde la cárcel regional de Bayamón*. (1982). Universal Music Latino. B0004016-02, 5:52.

**SALSA Y DROGAS EN NUEVA YORK: ESTÉTICA, PRÁCTICAS
PERFORMATIVAS, POLÍTICAS GUBERNAMENTALES
Y TRÁFICO ILEGAL DE DROGAS¹**

CHRISTOPHER WASHBURNE

Octubre de 1999. Viajo en avión de la Ciudad de Nueva York a San Francisco con la orquesta de Tito Puente. Sentado junto a mí va Bobby Rodríguez, probablemente el bajista más importante de música afrocubana en la ciudad de Nueva York en los últimos cincuenta años. Bobby ha definido el sonido moderno del bajo latino y las técnicas para tocarlo. Ha tocado con Puente durante muchos años y ha grabado con casi todo el mundo. Le pregunto: Después de todos estos años y de una carrera tan ilustre “¿cuál ha sido su experiencia más memorable?”. Me responde con sinceridad y entusiasmo: “¡Yo maté a Charlie Parker!”. Confundido, al darme cuenta de la seriedad de su tono, le pido que me explique. Me dice: “¿Quién crees que le conseguía las drogas cuando estaba en Nueva York? Yo”.

Desde el principio, la música salsa, sus prácticas interpretativas y comerciales han estado inseparablemente ligadas al tráfico ilegal de drogas. Su surgimiento como estilo bien definido a finales de los 60 y principios de los 70, coincidió con el establecimiento de una industria organizada internacionalmente para el

1 Este ensayo es una traducción del Capítulo 4 “New York Salsa and Drugs: Aesthetics, Performance Practice, Governmental Policy, and the Illicit Drug Trade” del libro *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*, de Christopher Washburne. Publicado aquí con permiso de Temple University Press. ©2008 Temple University. Todos los derechos reservados.

comercio de narcóticos como la cocaína y sus derivados. Dirigida por dos carteles en Colombia, uno en Medellín y otro en Cali, esta industria se dispersó rápidamente hacia las ciudades norteamericanas, especialmente a Nueva York, debido al aumento en la demanda local de la droga. En línea con la larga y sórdida historia de las relaciones interconectadas entre la industria de la música de los Estados Unidos y las economías de mercado criminalizadas, casi siempre administradas por el crimen organizado, los individuos asociados con estos recién creados carteles o las organizaciones de tráfico de drogas, rápidamente afianzaron influencia en la salsa al establecerse como socios clave en la producción y distribución de la música. En búsqueda de vías para el lavado de dinero de las drogas surgió una nueva demografía: los traficantes de drogas/empresarios de salsa, quienes producían conciertos y grabaciones y además abrieron centros nocturnos que no solo servían como centros de distribución de drogas, sino que también contaban con música en vivo. La salsa demostró ser la música que muchos elegían, pues era la voz de un incipiente y envalentonado movimiento que afirmaba el orgullo cultural puertorriqueño y panlatino. Sin embargo, como sugiere la anécdota de Bobby Rodríguez, a veces los músicos han sido cómplices tanto de la distribución como del uso de drogas ilícitas. Sostengo que la penetrabilidad de la cocaína y sus prácticas comerciales en el mundo de la salsa en los últimos 40 años, así como el impacto de los efectos físicos y psicológicos de la droga en el cuerpo, han nutrido en esencia la estética de la salsa y su práctica interpretativa. En particular, voy a explorar el papel de la “narcoeconomía” en la producción de la salsa, su circulación y consumo; sus efectos sobre las prácticas estéticas y el papel de sus características transgresoras en las interacciones sociales de músicos y bailarines.

Este ensayo se enfoca en la cocaína, aunque el alcohol, la marihuana, el éxtasis, el *crack*, y en menor medida la heroína, todos tienen presencia en la salsa. De hecho, debido a que la mayoría de los espectáculos de salsa se realizan en bares que sirven alcohol legalmente, se puede argumentar que el alcohol, en última instancia, tiene la mayor influencia en la salsa, ya que

muchos músicos beben durante sus presentaciones y la mayoría del público consume alcohol al asistir a espectáculos de salsa. Y de hecho, las compañías productoras de alcohol a menudo patrocinan los espectáculos. Sin embargo, esta relación con el alcohol no es exclusiva de la salsa; también se puede encontrar en muchas otras músicas y espectáculos. En comparación, la cocaína y la industria asociada a esta, tienen una relación única con la salsa (tal vez solo similar al estilo conjunto norteño y la música de banda mexicana de los narcocorridos)². Lo que diferencia a esta relación de otras corrientes de la industria de la música, es el estatus económico de la salsa dentro de esa industria en general, sus asociaciones con las comunidades latinas marginadas y su relación a largo plazo con economías criminalizadas. El extremadamente lucrativo negocio de la cocaína en la década de los 70 hasta los 90 inyectó cantidades sin precedentes de capital en las comunidades latinas marginadas económicamente, desafiando las estructuras preexistentes de poder político y social, y transformando el paisaje de los barrios de la ciudad de Nueva York en el proceso. Como ha escrito Mary Roldán, los narcóticos invierten, en cierta medida, las estructuras sociales, y permiten que el menos poderoso distorsione el *statu quo* político y social de abajo hacia arriba, desafiando las “expresiones políticas y datos impuestos desde arriba”³. Como tal, los espectáculos de salsa, como expresión cultural arquetípica proveniente de los barrios “bajos”, han demostrado ser el sitio por excelencia para que estas recién establecidas relaciones políticas y sociales se expresen en un espacio abiertamente público, sirviendo de nexo para la unión del

2 Helena Simonett. *Banda: Mexican Musical Life Across Borders* Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut: 2001; Mark Edberg. *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border*, University of Texas Press, Austin: 2004.

3 Mary Roldan. “Colombia: Cocaine and the ‘Miracle’ of Modernity in Medellín”. *Cocaine: Global Histories*. Paul Gootenberg (ed.), Routledge, New York: 1999, p. 174. Reconozco que este planteamiento puede resultar algo simplista. Habría que tener en cuenta que las instituciones de poder usualmente se transforman con rapidez, acomodándose casi de inmediato al nuevo orden establecido en estos procesos de cambio, y eventualmente obteniendo algún beneficio de los mismos.

bajo mundo y el “mundo lícito”. En su confluencia, existe un espacio borroso y opaco donde los músicos de salsa habitan, negocian, navegan, y por último, hacen su música. Es en este espacio donde se sitúa mi enfoque.

Contextualización histórica

Para entender la relación de la salsa y la cocaína, primero debemos tener en cuenta los factores históricos que median en dicha asociación. En este empeño, adopto una perspectiva constructivista basada en las obras de Paul Gootenberg⁴ y Wolfgang Schivelbusch⁵. Gootenberg insiste en que las drogas surgen en gran medida a partir de circunstancias culturales y políticas específicas⁶ y Schivelbusch muestra cómo las drogas se vinculan a determinados movimientos sociales, y sostiene que los efectos psicológicos y fisiológicos de la cocaína, su relación de igualdad con el dinero, y los cambios globales en la producción, movilidad, difusión y relaciones internacionales, constituyeron las condiciones ideales para su ascenso a finales de 1970⁷. Schivelbusch documenta cómo las drogas, al volverse más populares, pasan por un proceso de importación, regulación, impuestos y prohibición en dependencia de los deseos y necesidades de aquellos que ocupan el poder. La fortaleza de este tipo de perspectivas, orientadas a procesos y construidas culturalmente, es que se resisten a los discursos hegemónicos homogéneos (es decir, los medios de comunicación, agencias gubernamentales, y similares), y al hacerlo, resultan más adecuadas para entender las especificidades y diferencias localizadas en cuanto a la manera en que las drogas se experimentan en las diversas comunidades. Pues, como veremos más adelante, estos procesos tienen

4 Paul Gootenberg. (Ed.). *Cocaine: Global Histories*, Routledge, New York: 1999.

5 Wolfgang Schivelbusch. *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*, Vintage Books, New York: 1993.

6 Paul Gootenberg. (Ed.). *Cocaine: Global Histories*, Routledge, New York: 1999, p. 7.

7 Wolfgang Schivelbusch. *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*, Vintage Books, New York: 1993, pp. 227-228.

consecuencias reales y claras en las comunidades donde existe la actividad de drogas incontrolada.

La cocaína estuvo presente, aunque de forma modesta, en la escena musical de Nueva York a lo largo de la primera mitad del siglo XX; sin embargo, en la década de los 70 se convirtió en una “droga *glamour*” y su popularidad se disparó, sin dejar de aumentar a lo largo de la década de los 80. Extraída de la planta de coca, la cocaína es un poderoso estimulante del sistema nervioso central. Sus efectos físicos y psicológicos inmediatos producen sentimientos de euforia, alivio de la fatiga y aumento de la agilidad mental. El uso crónico puede causar trastornos de la personalidad, dificultad para dormir, pérdida de apetito, adelgazamiento y una mayor tendencia a la violencia y el comportamiento antisocial. Entre todas las drogas en los Estados Unidos es la que produce más ingresos ilegales. Y debido a su elevado precio (\$ 2.000 a \$ 4.000 la onza durante los años de 1980 y 1990) “el solo hecho de poseerla da estatus a quien la porta”⁸. David Lenson cree que la cocaína es el mejor ejemplo de lo que él denomina “farmacomoneda” debido a la forma en que se empaqueta (como una moneda), su alto costo, y su insaciabilidad. “No existe tal cosa como ‘suficiente cocaína’... Sin embargo, el acto de consumirla... no da ninguna satisfacción... [la cocaína] se parece más al dinero que el dinero mismo... es dinero inyectado en vena”⁹. Michael Taussig añade: “Como el oro, la cocaína está impregnada de violencia y codicia, brillo que apesta a ilegalidad, con la función singular de ser a la vez símbolo y objeto real del valor”¹⁰. Para Taussig, la cocaína es la quintaesencia del fetichismo de los bienes

8 Charles R. Carol. *Drugs in Modern Society*, William C. Brown Publishing, Dubuque: 1995, p. 176. “En 2001, el precio al por mayor de la cocaína oscilaba entre \$ 10.000 a \$ 36.000 por kilogramo, \$ 400 a \$ 1.800 por onza, y \$ 20 a \$ 200 por gramo. Los precios de la cocaína *crack* iban desde \$ 3 a \$ 50 por cristal, con precios que por lo general van de \$ 10 a \$ 20”. Office of National Drug Control Policy (<http://www.whitehousedrugpolicy.gov/publications/factsht/cocaine/index.html>).

9 David Lenson. *On Drugs*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 1993, pp. 219, 175.

10 Michael Taussig. *My Cocaine Museum*, University of Chicago Press, Chicago: 2004, pp. xi, 34.

de consumo y su valor radica en su potencial transgresor. Es esta cualidad transgresora junto a la inmensidad de su poder económico lo que posiciona a la cocaína y la industria que la produce como una fuerza dinámica en la escena de la salsa en Nueva York.

La relación entre la salsa y la cocaína fue facilitada en parte por la aparición sincrónica del estilo (música) y la industria (cocaína). Según Mary Roldán¹¹, la industria internacional del comercio de narcóticos para la cocaína hizo su primera aparición formal en los Estados Unidos en 1972. Esto, por supuesto, coincidió con un periodo vibrante para la salsa. El crecimiento precipitado de estas recién formadas organizaciones de narcotráfico resultó favorecido por una gran ola migratoria desde Colombia hacia los Estados Unidos a partir de 1965. Esta ola, que duró más o menos desde 1965 hasta 1975, fue motivada por la aprobación de la Ley de Inmigración Hart-Celler o la Ley de Inmigración de 1965, que aflojó notablemente las restricciones inmigratorias impuestas a los países de América Latina. Esto también coincidió con el final de un periodo de agitación política y revueltas en Colombia, conocido como “La Violencia”, que dio como resultado grandes dificultades económicas. En 1979, aproximadamente 200.000 colombianos se habían establecido en la ciudad de Nueva York, la mayoría en el condado de Queens. Estos nuevos inmigrantes, que provenían mayormente de los sectores económicos más bajos de la sociedad, constituyeron en gran parte la fuerza de trabajo necesaria para manejar las complejidades de las redes de distribución de drogas (también aumentaron significativamente el público de la salsa local)¹². Según el sitio web oficial de políticas para el control de drogas de la Casa Blanca,

11 Mary Roldan. “Colombia: Cocaine and the ‘Miracle’ of Modernity in Medellín”, *Cocaine: Global Histories*. Paul Gootenberg (Ed.). Routledge, New York: 1999.

12 Es importante tener en cuenta que el número de inmigrantes colombianos que participa en el comercio de drogas ilícitas representan solo una pequeña fracción de la población. Sin embargo, la fuerte presencia de las guerras de las drogas en los medios de comunicación ha estigmatizado injustamente a toda la comunidad. Para mayor información ver Guarnizo, Sánchez y Roach, *Mistrust. Fragmented Solidarity, and Transnational migration: Colombians in New York City and Los Angeles*, Taylor & Francis, New York:1999.

casi “el 75% de la coca que se cultiva para producir cocaína se cultiva en Colombia, y organizaciones de narcotráfico colombianas son responsables de la mayor parte de la producción de cocaína, su transporte y distribución”. Además de los colombianos, el gobierno de Estados Unidos apunta específicamente a “grupos delictivos de las Bahamas, Dominicana, Haití, Jamaica, y Puerto Rico, los cuales transportan la cocaína, por lo general bajo la supervisión de organizaciones colombianas de narcotraficantes”, así como “carteles mexicanos que participan en la distribución de cocaína al por mayor en los Estados Unidos”¹³. La identificación de organizaciones de narcotráfico con naciones específicas es una estrategia común utilizada por el gobierno de Estados Unidos. El beneficio de esta práctica es la identificación de un adversario claramente emplazado en su lucha contra esta industria, lo cual resulta útil para influir a su favor en la opinión pública. Sin embargo, esta estrategia captura de forma inadecuada el carácter global y transnacional del tráfico de drogas, y también se traduce en la perpetuación de los estereotipos sobre la base de las fronteras nacionales arbitrarias, donde todas las personas de una nación en particular son asociadas a la actividad criminal de unos pocos. Esto puede tener graves consecuencias en la aplicación de la política cultural y la posición de las comunidades marginadas dentro del discurso hegemónico, así como dentro de las políticas del discurso más informal.

Las estadísticas financieras de la cocaína son impresionantes. El poder económico y político que produce ese enorme capital da cuenta de la significativa influencia de las organizaciones de narcotráfico en las comunidades en las que operan. En 1978, la Agencia de Control de Drogas (DEA) estimó que la industria tenía un valor de 4 mil millones de dólares, y esta cifra se incrementó rápidamente a su punto máximo en 1990 a 69,9 mil millones de dólares (lo cual representaba casi el 25% del PIB de Colombia en ese momento). Las cifras de 2000 muestran un descenso a 35.3 mil millones de

13 *Ibidem*.

dólares¹⁴. Esta disminución se debe en parte a la intensidad de aquello que el gobierno de Estados Unidos llama su “guerra contra las drogas”, lo que dio lugar a la ruptura de muchas de las más poderosas organizaciones de tráfico de drogas. La “guerra contra las drogas” fue un eslogan primeramente asociado a una campaña iniciada en 1973 por el gobierno de Nixon para hacer frente a esta industria que había florecido rápidamente. Como demuestran las cifras, sus esfuerzos iniciales tuvieron poco efecto sobre este próspero negocio. Sin embargo, el establecimiento de una política que discursivamente posicionaba a las drogas ilícitas como “enemigo”, y la manera en que las futuras administraciones reiterarían tal retórica y posteriormente aplicarían la política gubernamental de conformidad, finalmente tuvo un impacto significativo en el futuro de la salsa y en las comunidades de las que surgió. Como señala Curtis Marez, a pesar de que la “guerra contra las drogas” surgió principalmente como un evento para los medios de comunicación masiva, tuvo un impacto inmediato en los “detalles íntimos de la subjetividad y las relaciones sociales, sirviendo como contexto formativo, estructurador de ideas y prácticas en materia de raza, género, clase, sexualidad, y nación”¹⁵. Él cree que este contexto estructurador se nutrió de objetivos encubiertos del gobierno para librar la “guerra”, los cuales no tenían que ver con la erradicación al por mayor de las drogas, sino con el hecho de gestionar el tráfico de forma que sirviera a los esfuerzos capitalistas. En lugar de juzgar a las empresas que se beneficiaban del tráfico, las agencias de aplicación de la ley hicieron blanco en los consumidores pobres y los vendedores pertenecientes a minorías marginales. Es decir, la “guerra” se centró en la erradicación selectiva, y la intervención del gobierno en las comunidades marginadas acentuó la criminalización del uso de drogas sin prestar atención a los problemas sociales que conducen a tal actividad descontrolada, y dejando en un lugar secundario el tratamiento de iniciativas de rehabilitación y educa-

14 Ver: <http://www.ojp.usdoj.gov/bjs/dcf/enforce.htm>

15 Curtis Marez. *Drug Wars: The Political Economy of Narcotics*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 2004, pp. 2, 4.

ción. Esto ha llevado a omisiones significativas en el discurso sobre las drogas. Como observa Marez:

Las formas en las que los capitalistas y el Estado se han aprovechado históricamente, a expensas de los pobres, del tráfico de drogas; o las formas en que las actividades de la guerra contra las drogas se han centrado a menudo en la represión de algunos de los pueblos más débiles y más vulnerables del mundo... están ausentes en las representaciones oficiales de la guerra contra las drogas.¹⁶

Y también ausentes, debo añadir, están las formas en que las comunidades marginadas a veces se benefician del tráfico de drogas y cómo la guerra contra las drogas puede erradicar esos beneficios.

La siguiente reencarnación oficial de la “guerra”, que reforzó tales ausencias, fue la campaña de 1985 “Just Say No” (Solo di que no) inaugurada por la administración Reagan con Nancy Reagan a la cabeza. Aunque esta campaña tuvo poco efecto global sobre las ganancias exorbitantes de la industria de la droga, su importancia no puede ser desestimada. En un nivel básico, la invocación de la exprimera dama fue una interpretación ingenua de la agencia que se negaba a reconocer o comprometerse con el complejo campo de fuerzas sociales involucradas con el consumo de drogas. Además, como menciona David Lenson¹⁷, se hacía un llamado explícito a poner fin a cualquier discurso sobre el tema e imbuía palabras como “drogas” y “cultura de la droga” con connotaciones excesivamente peyorativas. Esta maniobra discursiva sirvió para estigmatizar aún más a las comunidades/naciones/etnias asociadas a la industria de las drogas de una forma homogéneamente negativa, marginándolas aún más. El discurso hegemónico oficial ha mantenido desde entonces su carácter negativo, pero para las comunidades que están directamente afectadas por el tráfico de drogas, la “cultura de las drogas” no se vive ni se experimenta de una manera

16 *Ibidem*, p. 29.

17 David Lenson. *On Drugs*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 1993.

tan homogénea. De por sí, las especificidades de cada ámbito social donde actúan las drogas y su industria deben ser tenidos en cuenta en cualquier análisis que aspire a comprender más profundamente la lógica de causa y efecto entre el discurso político/económico y en este caso, la estética y la práctica interpretativa.

La administración del primer Bush (George H.W.), que asumió el cargo en 1989, en un momento en que las ganancias provenientes de la cocaína estaban en su punto más alto, implementó de manera proactiva nuevas políticas agresivas que dieron fuerza a la guerra y provocaron numerosas detenciones y decomisos. Según estadísticas de la Oficina Federal de Investigaciones (FBI), hubo un aumento significativo en los arrestos por cocaína en 1989 (un total de 732.600, en comparación con 239.400 en 1985, año en que comenzó la campaña “Solo di que no”)¹⁸. Las cifras continuaron siendo altas durante las administraciones del segundo Bush (George W.) y de Clinton, las cuales llevaron a cabo tácticas casi igualmente agresivas. Y fue precisamente en 1989 que las oportunidades interpretativas de la salsa comenzaron a decaer en Nueva York, pues muchos clubes fueron cerrados después de que algunos distribuidores relacionados con la salsa fueran apresados en redadas hechas por la DEA. El constante aumento de redadas de drogas desde 1989 ha impedido la reaparición de clubes dirigidos por organizaciones de narcotráfico y sus números han disminuido considerablemente. Estos cierres han tenido un enorme impacto económico en los músicos de salsa. El hecho de haber menos trabajo, menos bandas trabajando, y escasez de inversión de capital en la comunidad de la salsa ha llevado a muchos a dejar de tocar salsa y buscar otros trabajos fuera de la música. Las políticas gubernamentales y las redadas de drogas ciertamente no son la

18 Aunque no se centró específicamente en la salsa, Mary Roldán (1999) documenta la transformación y vigorización de la vida nocturna en Medellín a mediados de la década de los 70, después del establecimiento de la industria de la cocaína. “Colombia: Cocaine and the ‘Miracle’ of Modernity in Medellín”, *Cocaine: Global Histories*, Paul Gootenberg (ed.), Routledge, New York: 1999, pp. 165-182.

única razón para este cambio. Sin embargo, siguen siendo un factor importantísimo en este proceso.

Salsa y cocaína

Hasta la fecha, la relación entre la salsa y la cocaína ha recibido poca atención en la literatura académica. Una excepción es el trabajo etnográfico de Lise Waxer¹⁹ (2000) sobre la salsa en Colombia, el cual, sin duda, la puso cara a cara con este problema. Sin embargo, ella, como muchos otros, eligió alejarse del tema y solo mencionó brevemente cómo a finales del 70 un promotor/traficante no identificado “invirtió gran parte de sus ganancias ilícitas en la promoción de orquestas famosas de salsa de Nueva York en Cali y la cercana Buenaventura”²⁰. Según Waxer, antes de su involucración, pocas orquestas de salsa extranjera habían tocado en Colombia y este individuo fue el único responsable de traer los Fania All-Stars (en 1980), así como a Eddie Palmieri, Héctor Lavoe, Willie Colón, Rubén Blades, entre muchos otros²¹. De acuerdo con un miembro de la banda de Héctor Lavoe, que trabajó con él durante mucho tiempo, viajaron a Colombia 27 veces en la década de los 70. Teniendo en cuenta la dinámica de crecimiento de la salsa en Colombia en los años siguientes, estos conciertos, con su exposición local a espectáculos extranjeros, jugaron un papel significativo en el establecimiento de Colombia como importante nodo

19 Lise Waxer. “Conga, Bongo y Campana: the Rise of Colombian Salsa”, *Latin American Music Review* 21(2), 2000, pp. 118-168.

20 *Ibidem*, p. 128. Hernando Calvo Ospina menciona brevemente cómo gánsteres jóvenes que trabajan en el comercio de drogas de Colombia “encuentran su identidad filosófica en la salsa” y adoptan como himno canciones como “Siempre alegre” de Raphy Leavit, que afirma que hay que vivir el momento porque la muerte siempre es inminente. Hernando Calvo Ospina. *Salsa!: Havana Heat, Bronx Beat*, Latin America Bureau (Research and Action), 1 de enero de 1995.

21 Es importante tener en cuenta que durante la década de los 60, la ciudad de Cali tenía su propia escena de la salsa naciente que se basaba en una relación bien establecida y apasionada con la músicaailable cubana. El dinero de drogas de la década de los 70 y las giras de espectáculos provenientes de Nueva York en la década de los 80 vigorizaron en gran medida esta escena.

transnacional para la salsa²². Con los años, las producciones de salsa de Colombia han ejercido una influencia considerable en la salsa en general, las orquestas colombianas salen de gira con regularidad y ciudades como Medellín, Cali, Barranquilla, Cartagena y Bogotá se han mantenido como destinos populares para las bandas extranjeras en sus giras.

El hecho de que el dinero de la droga ayudara a impulsar la salsa colombiana es algo significativo; además, esta información es fundamental para entender el negocio de la salsa en Nueva York. Durante el periodo de estas pioneras giras colombianas, todas las giras de conciertos de las bandas, antes mencionadas, eran controladas y coordinadas por dos individuos radicados en Nueva York: Jerry Masucci de Fania Records y Ralph Mercado, quien, antes de dirigir la discográfica RMM, fue el mayor agente de reservas/gerente/promotor de conciertos en Nueva York y coordinó las reservas para muchos conciertos de salsa de los años 1970 y 1980 (ambos trabajaron en estrecha colaboración con Larry Landa, un agente de reservas que a menudo servía como enlace). Tanto Masucci como Mercado establecieron relaciones con organizaciones de narcotraficantes con el fin de organizar giras. Por otra parte, esta relación simbiótica entre el negocio de la salsa y las organizaciones de narcotraficantes no se limitó a las fronteras de Colombia, sino que se extendió hasta ciudades de Estados Unidos. A lo largo de la década de los 70 y en la década de los 80 en la ciudad de Nueva York abrieron muchos clubes de salsa que sirvieron como frentes de lavado de dinero, donde las ganancias del narcotráfico se canalizaban a través de las transacciones comerciales legales del club. Tanto Mercado como Masucci y otros agentes de reserva menos importantes, estaban obligados a permanecer en estrecho contacto con esos locales, y en el proceso, aparecieron muchas oportunidades de trabajo para los músicos de salsa.

Las ventajas de tener tantos locales para la interpretación de la salsa en una ciudad son evidentes (el director de orquesta Larry

22 Mary-Lee Mulholland. *Sensuous Politics: Salsa as Culture Critique*, M.A. Thesis, Carleton University, 1998.

Harlow, uno de los primeros salseros en firmar con Fania Records en 1965, estima que había más de 100 clubes reservando salsa al mismo tiempo a lo largo de la década de los 70). Durante ese tiempo las bandas más populares normalmente trabajaban de 5 a 7 noches a la semana en el área de Nueva York y gran parte de ese trabajo lo hacían en clubes asociados a las organizaciones de narcotráfico. Además, como el financiamiento estaba asegurado, estos locales ligados al narcotráfico no estaban obligados a depender solo de la venta de entradas y de las ganancias del bar para obtener beneficios. Consecuentemente, existía menos presión para reservar solo grupos famosos que garantizaran la asistencia de una gran cantidad de público. A pesar de que las bandas más populares continuaron teniendo la mayoría de las reservas, también había suficientes oportunidades para los grupos más nuevos y menos conocidos. Estas oportunidades de interpretación en vivo eran esenciales para ganar público y desarrollar el sello de una banda. Los músicos podían identificar fácilmente los clubes relacionados con el narcotráfico, porque incluso si solo se presentaban unas pocas personas, los propietarios del club se mantenían indiferentes y pagaban el total del dinero.

Además, otro tipo de local distintivo de los espectáculos de salsa surgió en la década de los 70, asociado con la industria de la cocaína. Los clubes conocidos como *after-hours* (fuera de horas), eran operados exclusivamente por organizaciones de narcotraficantes y proliferaron desde la década de los 70 hasta principios de los 90. Como su nombre sugiere, servían al público que salía tarde en la noche, a menudo desvelado por los efectos del consumo de cocaína (también conocido entre los músicos como la "multitud de vampiros"). En contra de las leyes de Nueva York, permanecían abiertos durante las horas en las que legalmente debían cerrar, entre las 4 a.m. y las 8 a.m., y continuaban sirviendo alcohol durante todo ese tiempo (también era fácil adquirir una gran cantidad de cocaína, la cual se vendía, por lo general, en el baño). En un *after-hours* de Brooklyn, el negocio de la droga en el baño tenía tanto movimiento que los individuos que no compraban drogas tenían

que salir a orinar en el estacionamiento. Los clientes normalmente comenzaban a llegar después de que los otros clubes cerraban (entre las 4 a.m. y las 5 a.m.). Los *after-hours* que tenían presentaciones en vivo, las programaban entre las 4 a.m. y las 7 a.m. y de vez en cuando una segunda banda tocaba entre las 8 a.m. y las 11 a.m. Esto permitió que las bandas tuvieran dos, tres y hasta cuatro reservas algunas noches y ganaran mucho más. El saxofonista Mitch Frohman recuerda:

Ya no es como antes. Nosotros hacíamos tantos trabajos en una noche, a veces 3 o 4 cada sábado en la noche. Ahora uno es afortunado si tiene un concierto el sábado. En esas noches agitadas, recuerdo que cuando uno salía para volver a casa, no podía ver por un tiempo. Los ojos habían estado en un club oscuro desde las 11 de la noche anterior. Los clubes siempre tenían las ventanas cubiertas así que no se sabía si era de día. A eso de las 9 o 10 de la mañana uno salía caminando a casa vestido con un traje oscuro, agotado por tocar toda la noche, cargando el instrumento. Y entonces veía a las familias y las ancianas emperifolladas de camino a la iglesia. ¡Ellos lo miraban a uno con el ceño fruncido, como si uno estuviese haciendo el trabajo del diablo!²³

En 1996, solo un *after-hours* en la ciudad de Nueva York (que se encontraba en el Bronx) ofrecía presentaciones de salsa en vivo; todos los demás habían sufrido redadas y habían sido cerrados.

Además de suministrar locales para las presentaciones, las organizaciones de narcotraficantes también proporcionaron capital para nuevas orquestas. Un obstáculo importante para las nuevas orquestas era asegurar un contrato de grabación. Esto no ha cambiado. Durante la mayor parte de la historia de la salsa, solo dos sellos discográficos, Fania y RMM, dominaron y controlaron la mayor parte de la producción. Esto limitaba las posibilidades de los nuevos grupos sin contrato. Como la grabación de un nuevo

23 M. Frohman, comunicación personal.

proyecto es un proceso costoso (es decir, los arreglos, los músicos, los ensayos y el alquiler del estudio) y las vías más tradicionales, tales como préstamos bancarios, son difíciles de obtener para este tipo de proyectos arriesgados en términos financieros e imposibles para los inmigrantes sin la documentación legal adecuada, las organizaciones de narcotráfico constituyen una fuente alternativa de apoyo. Los miembros de estas organizaciones, en ocasiones, se asociaban a nivel personal con bandas específicas, creando un tipo de apadrinamiento que proporcionaba la cantidad necesaria de capital para la grabación, promoción y administración. A cambio de su apoyo, los músicos a menudo tenían que tocar en sus fiestas privadas y eventos. Yo, al igual que muchos músicos de salsa, he tocado en las residencias privadas de varios de los miembros del cartel, tanto en los EE.UU. como en Colombia, en cumpleaños, bautizos, bodas, y otras festividades. Si las nuevas grabaciones debut se volvían populares, Fania o RMM solían firmar a los nuevos artistas para proyectos futuros. Esto a menudo implicaba el establecimiento de asociaciones comerciales a largo plazo con estos distribuidores/productores. De hecho Fania y RMM se basaron en estos proyectos empresariales para la búsqueda de nuevos talentos para sus listas.

Los jefes de la droga también se beneficiaron de esta relación. Además de las ventajas financieras obvias, su asociación con estrellas de la salsa elevó su estatus social. Por ejemplo, ser capaz de pagar a alguien como Héctor Lavoe, para que tocara en su casa para unos pocos amigos selectos, era una demostración de poder e influencia. Larry Harlow cuenta:

Recibí una llamada de que el jefe del cartel de Medellín quería conocer a “La Cartera” (el nombre de uno de los primeros grandes éxitos de Harlow). Así que envié una limusina a recogerme y viajamos por una hora hacia las colinas a las afueras de Medellín. El camino de entrada tenía una milla de largo y cada 20 pies había un tipo de pie sosteniendo una ametralladora y viéndonos pasar. Tenía una enorme propiedad; nos llevaron adentro y nos dieron

un montón de cocaína y una bolsa llena de marihuana. Estuvimos allí cinco horas, festeando. El tipo nunca apareció. Estaba jugando billar en otra parte de la casa. Entonces dijimos “al carajo” y nos fuimos.

Uno puede conjeturar a partir de la historia de Harlow que la intención del jefe tal vez no era realmente conocer a la estrella de la salsa, sino establecer su derecho a fanfarronear. Así podría decirle a sus socios del billar que Harlow le estaba esperando en la otra habitación, o que había estado en su casa, o que él lo había dejado plantado. Harlow era un peón en su juego de poder, una posición que no resultaba inusual para los salseros en sus relaciones con las organizaciones de narcotraficantes. Del mismo modo, en el trabajo de Mark Edberg sobre narcotraficantes y bandas, se analiza cómo los músicos “forman parte del telón de fondo de la identidad del narcotraficante”²⁴. Los clubes financiados por organizaciones de narcotráfico, donde se toca salsa y se trafica, sirven como “teatros de poder”. Como “hombres grandes”, los distribuidores hacen una “presentación pública... dentro de un ámbito social que es un entorno conocido por el hecho de convertir, mostrar, y mantener el personaje del narcotraficante”.²⁵

Lo que deseo es hacer hincapié en que la distinción entre la práctica comercial legítima y actividad ilegal no es tan clara. Como Helena Simonett²⁶ ha documentado dentro de la “cultura del narco” en México, los señores de la droga no son siempre vistos como malas personas, especialmente si se convierten en “bandidos sociales” que contribuyen al bien social mediante el apoyo a la música y la cultura local. Dentro de la comunidad salsera las organizaciones de narcotráfico han tenido esta misma posición ambigua. Han sido

24 Mark Cameron Edberg, *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border*, University of Texas Press, Austin: 2004, p. 66.

25 *Ibidem*, p. 100.

26 Helena Simonet, *Banda: Mexican Musical Life Across Borders*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut: 2001.

parte integral del negocio y han suministrado el capital y oportunidades necesarios, pero también han aumentado la violencia, han traído tragedias y han creado sus propias desigualdades sociales. Su asociación con la salsa, ha obligado a los músicos a operar dentro de circuitos de producción que no utilizan las rutas dominantes, perpetuando así la marginación de la salsa de las principales economías de mercado. Por ejemplo, como todos los trabajos asociados a las organizaciones de narcotráfico se pagaban en efectivo, los músicos eran empujados a una economía delictiva. No tenían pensiones o beneficios de salud a su nombre, ni retención de impuestos. Los músicos podían depositar una cantidad limitada de dinero en cuentas bancarias, ya que si alguna vez recibían una auditoría del Servicio de Rentas Internas (IRS), tendrían que dar cuenta de estas ganancias. Nadie quería tener que decir cuál era el origen de este dinero. El trombonista L., que ha trabajado exclusivamente en la salsa durante muchos años, me dijo que nunca ha pagado impuestos. En su lugar, tiene una caja fuerte en su dormitorio en la que guarda todo su dinero en efectivo. Me dijo que tenía \$ 40.000 en ella. Nunca ha tenido una cuenta bancaria ni tarjetas de crédito. El director de orquesta R. me dijo: "Desde la perspectiva del IRS, yo me he escurrido por las grietas. Yo no existo. Nunca he pagado impuestos en mis 60 años como músico. Mi casa y todo lo que tengo están a nombre de mi esposa".

En muchos aspectos, la economía criminalizada asociada con el tráfico de drogas estableció los estándares para el negocio de la salsa en general; basado en el dinero en efectivo y sin aparecer en los libros. Es decir, hasta 1989. La guerra contra las drogas cambió esto de una manera profunda. Una de las vías de ataque adoptada por el gobierno de Estados Unidos fue a través del IRS. Cuando cerraban los clubes, enseguida comenzaban a investigar a quién se había empleado. Era bastante fácil obtener la publicidad y los cronogramas de las funciones. En consecuencia, a lo largo de la década de los 90, el IRS auditó una serie de directores de orquesta, incluyendo a Marc Anthony, Tito Nieves, José Alberto y al gestor/promotor de salsa David Maldonado. Posteriormente, estos

directores de orquesta comenzaron a pagar con cheques y a retener impuestos de la paga del músico.

Con el cierre sistemático de una serie de clubes de salsa que servían para lavar dinero, como el Club 2000 en Harlem y el Palm Tree en Queens, en su lugar abrieron algunos clubes nuevos que son administrados por verdaderos dueños de negocios. Con un nuevo nivel de escrutinio por parte de las agencias gubernamentales, estos nuevos locales exigían a los directores de orquesta proporcionar sus números de seguridad social y firmar por todo el dinero que se les pagaba. A su vez, los directores de orquesta exigían lo mismo de sus músicos.

Además, el capital invertido en las grabaciones por las organizaciones de narcotráfico disminuyó sustancialmente a lo largo de la década de los 90, obligando a la compañía discográfica RMM a buscar otros socios. Ralph Mercado comenzó a forjar alianzas con empresas bien establecidas en la industria de la música. Para facilitar y ampliar la distribución de discos buscó a Sony Records, que proporcionó el acceso a su extensa red de distribución global. A cambio, Sony adquirió un porcentaje de las ganancias de Mercado. Esta nueva relación exigió la legitimación de la actividad empresarial de RMM donde las transacciones tenían que ser reportadas al IRS. En 1996 Sergio George opinó: “Las viejas formas de hacer negocios están desapareciendo poco a poco a medida que el mundo empresarial se involucra. Tienen que hacer negocios ‘de la manera correcta’ para atraer a mejores personas”.

En consecuencia, RMM Records cambió la manera en que se le pagaba a los músicos por sus servicios, al exigir a todos presentar sus números de seguro social y firmar las planillas de empleo del gobierno antes de las sesiones de grabación y los conciertos. A los músicos se les pagaba con cheque y se les enviaban planillas 1099 al final del año; antes de eso todos los negocios con los músicos se pagaban en efectivo y no se declaraban. Inicialmente, el cambio de estos directores de orquesta y de RMM incitó protestas entre los músicos de salsa que se había acostumbrado a recibir dinero en efectivo por sus servicios. En 1994, cuando Marc Anthony comenzó

esta nueva forma de pago, provocó una ruptura temporal de su banda. Los músicos que tenían trabajos habituales se enfrentaban al hecho de ser colocados en una categoría tributaria más elevada, y los que nunca habían pagado impuestos en el pasado no solo se enfrentaban a la difícil tarea de aprender cómo llenar los formularios de impuestos, sino que posiblemente tuvieron que enfrentar las investigaciones del IRS sobre sus empleos en los años anteriores. Por otra parte, los músicos inmigrantes que no poseían permisos de trabajo o tarjetas verdes se vieron obligados a buscar un empleo ilegal en otro lugar o a no trabajar hasta que aprobaran sus solicitudes de permiso de trabajo. La India se vio obligada a patrocinar a varios venezolanos miembros de su banda para que pudieran permanecer en los Estados Unidos y seguir tocando con ella. Desde ese entonces, otras bandas que desean evitar los investigadores del IRS han comenzado a utilizar prácticas de pago similares. El trompetista Ray Vega comentó:

Las cosas han cambiado realmente. Seamos realistas. Estábamos trabajando como locos a causa de la cocaína. Cuando empezaron a limpiar las drogas gran parte de este medio se secó. En la década de los 80 trabajábamos en los *after-hours*. Tocábamos para todos esos vampiros. Quiero decir que no eran personas trabajadoras normales. Estaban allí por las drogas.²⁷

Los salseros y la cocaína

Larry Harlow ve las drogas como algo inseparable del medio cultural en el que se mueve la salsa. “Las drogas son parte de la cultura. Están por todas partes. Algunos músicos eran distribuidores... todo el mundo consumía en las décadas de los 70 y los 80. Era parte del negocio”. La autobiografía de Walter Yetnikoff²⁸ sirve para documentar tendencias similares en la industria de la música de Estados Unidos. Él era el presidente de la compañía disquera

27 Ray Vega, comunicación personal.

28 Walter Yetnikoff y David Ritz. *Howling at the Moon*, Broadway Books, New York: 2004.

CBS y su autobiografía es una historia de excesos y de cómo la cocaína, en particular, era parte integrante de todos los aspectos de su día de trabajo a lo largo de la década de los 80. Y de hecho, este también ha sido el caso de la salsa. La cocaína era la moneda de elección para ejercer influencia, y aquí las organizaciones de narco-tráfico con su acceso a la droga, tenía una verdadera ventaja. Si se le entregaba a las personas adecuadas, se podía comprar espacio en la radio, reservas de conciertos, y un crítico de *El Diario*, el periódico en español de la ciudad de Nueva York, tenía mala fama por exigir cocaína a cambio de escribir críticas e influir en las reservas. Los que tenían la cocaína tenían el poder. Jerry Masucci dijo:

Yo solía escuchar a Symphony Sid en la radio y si a las 2 a.m. no había puesto nuestros últimos discos, salía de la cama, iba a comprarle un sándwich de pastrami, se lo llevaba al estudio y esperaba allí hasta que los ponía.²⁹

Un músico de Fania All-Stars dijo de esta anécdota: “¡A las 2 a.m., Sid no estaba interesado en pastrami! Eso es seguro. Si Jerry estuviese vivo debería preguntarle lo que a Sid le gusta en su pastrami. ¡Estoy seguro de que no era mostaza!”. Todavía persisten estas prácticas. El director de orquesta Tito Rodríguez Jr. declaró que para que una melodía llegue a ser reproducida en la radio hay que sobornar a los programadores de cada estación de radio en Nueva York con \$ 1000. Rodríguez comentó:

En Puerto Rico querían cocaína, una cantidad equivalente a \$ 1.000 para cada estación. Pedro Arroyo es el más poderoso programador en Puerto Rico. Le entregué una copia de la última foto publicitaria para la que mi padre había posado antes de su muerte. Pedro quedó tan conmovido que no se solicitó payola y una de mis canciones fue reproducida una vez por hora durante algunas semanas. Solo por eso vendí 15.000 unidades.

29 Sue Steward. *The Rhythm of Latin America, Salsa, Rumba, Merengue, and More*, Thames and Hudson Ltd, London: 1999, p. 62.

A veces hasta se ha ofrecido cocaína a los músicos como pago. La primera vez que me sucedió fue en 1990. Le pregunté al director de la orquesta ¿cómo se supone que pagaré el alquiler con esto? Él sugirió que lo vendiera. Me negué, al igual que la mayoría de mis compañeros de la orquesta. Sin embargo, varios aceptaron.

Los músicos cohabitan esta zona de contacto entre la actividad ilegal y la legitimidad de la música que hacen y deben ser capaces de navegar en esas aguas complicadas, a menudo violentas y peligrosas. Su asociación con organizaciones de narcotraficantes puede tener un efecto positivo (conciertos, giras, grabaciones, oportunidades, etc.), pero también puede destruir sus vidas personales y acabar con sus carreras. Por ejemplo, Jairo Varela, miembro fundador del Grupo Niche, fue declarado culpable de lavado de dinero, debido a su asociación con una organización de narcotráfico y pasó algún tiempo en una cárcel colombiana a mediados de la década de los 90. Este fue un gran revés para un grupo que estaba a punto de convertirse en una de las bandas de salsa más populares de la escena internacional. Al trabajar para una banda que es apoyada por distribuidores, los músicos pueden obtener las drogas fácilmente, y en ocasiones hasta se les distribuye de manera gratuita. Varios músicos que posteriormente se convirtieron en distribuidores han pasado largas temporadas en la cárcel o han tenido que salir del país por largos periodos de tiempo para evitar el encarcelamiento.

Según Larry Harlow, Johnny Pacheco, en el punto más alto de su carrera con Fania, fue apresado por distribución. A través de las conexiones de Masucci, pudo evitar la cárcel debido al impresionante equipo de abogados defensores de gran experiencia que lograron reunir. Sin embargo, sus altos honorarios legales le obligaron a vender a Masucci sus acciones en Fania, lo cual le costó millones. Pacheco sintió que Masucci se aprovechó de su situación con el fin de quitarle sus acciones en Fania. Pacheco dice: "Me considero un idiota. Debería haberlo visto venir"³⁰. Debido a las

30 Entrevistado por Félix Contreras. "Seminal Latin Label's Music Resurrected" National Public Radio, edición matutina (1 de junio de 2006).

estrictas leyes Rockefeller sobre las drogas promulgadas en 1973 como parte de la guerra contra las drogas, los músicos capturados desde ese momento no han tenido tanta suerte y muchos todavía están cumpliendo largas condenas.

Sin embargo, en general, el consumo de cocaína y el tráfico entre los músicos de salsa disminuyó a lo largo de la década de los 90 debido en parte a las redadas de drogas y también al clima cultural cambiante. Para las generaciones más jóvenes, otras drogas, como el éxtasis, eventualmente superarían en popularidad a la cocaína. Sin embargo, la cocaína sigue manteniendo una fuerte presencia en la escena de la salsa. Al trabajar hasta tarde y estar en contacto con personas que usan drogas estimulantes como la cocaína, los músicos de salsa se encuentran continuamente con la tentación del consumo. Algunos músicos acuden a la cocaína para mantenerse despiertos, para aliviar la ansiedad en el escenario, para hacer frente a problemas personales, para divertirse, por los beneficios comunes de pertenecer a un grupo de consumidores, o por otra serie de motivaciones que no se pueden reducir a explicaciones funcionalistas sobre los efectos físicos y psicológicos de la droga. Por lo general, músicos experimentados y maduros concluyeron, ya fuera a través de la experimentación personal o al ser testigos de los efectos a largo plazo en los demás, que el uso de drogas solo empeora la fatiga y que los efectos negativos a largo plazo son muy superiores al bienestar y vigor que se siente a corto plazo. Sin embargo, músicos más jóvenes y menos experimentados han sido presa de la tentación. Por ejemplo, en 1994, un trompetista de 24 años, que acababa de comenzar a trabajar con regularidad en la escena de la salsa, murió de una sobredosis durante su primera gira en Colombia.

Los cantantes y directores de orquesta son especialmente propensos al consumo de drogas ya que los fans o los traficantes productores les ofrecen drogas como muestra de agradecimiento. "Ir de fiesta con la estrella" puede ayudar a elevar el prestigio de un fan entre sus colegas. Esto ha hecho que muchos salseros tengan que luchar contra la adicción. Tito Nieves, Lalo Rodríguez y Raulín

Rosendo han discutido abiertamente sus problemas persistentes con la adicción a la cocaína. Y la prematura muerte de Héctor Lavoe por complicaciones asociadas con el Sida, así como la muerte de Frankie Ruiz, se han atribuido a su consumo de drogas.

Incluso si los músicos de salsa evitan personalmente el uso de drogas, están en constante contacto con personas que, o bien las consumen o las venden. Los músicos comprenden los beneficios financieros que se derivan de su asociación con los traficantes de drogas y a veces deben dejar de lado sus recelos y hacer conciertos potencialmente peligrosos para apaciguar a sus benefactores. Hacer declaraciones en contra del consumo de drogas o confrontar a los consumidores o distribuidores daría lugar a la pérdida del trabajo. Los músicos discuten estos asuntos en privado, pero nunca he visto a nadie hablar mal sobre el uso o el tráfico de drogas en público. Estar en presencia, tanto de los individuos peligrosos que atrae el tráfico de drogas como de los consumidores de drogas, que pueden comportarse de maneras irracionales e impredecibles, es motivo de preocupación entre los músicos.

Los músicos de salsa operan dentro de una subcultura de géneros que se define en parte por el uso de cocaína. Para aquellos que la consumen, la cocaína se convierte en un componente en la construcción de su tejido social, donde se establecen las redes con base en su actividad comunal y los que no la consumen asumen la posición de facilitadores dentro de su comunidad. El trabajo seminal de Howard Becker sobre el consumo de drogas y la desviación entre los músicos de músicaailable en Chicago en la década de los 40, es particularmente revelador en este tema. Él escribe:

Cuando las personas que se involucran en actividades desviadas tienen la oportunidad de interactuar entre ellos son propensos a desarrollar una cultura en torno a los problemas que surgen de las

diferencias entre su definición de lo que hacen y la definición que hacen otros miembros de la sociedad.³¹

Esto da lugar a la formación de un “círculo no convencional”³², con códigos propios que separan a este grupo de la sociedad. Algo que contribuye al distanciamiento es el hecho de que tanto el “trabajo” como el “lugar de trabajo” de los músicos están discursiva y físicamente apartados de las nociones convencionales de “trabajo” y “oficina”. A través del uso de palabras como “tocar”³³ y “guiso”³⁴ para referirse a la “ocupación” y el “trabajo”, respectivamente, y debido a que su lugar de trabajo es el lugar para el ocio/placer de los demás, sus experiencias diarias/nocturnas las viven, en parte, fuera de los límites de lo convencional y de alguna manera se “emancipan de los controles de la sociedad y comienzan a responder a un grupo más pequeño”³⁵. ¿Qué otra profesión perdona el consumo de drogas en el trabajo?

El uso de la cocaína entre los músicos puede ir desde aquellos que la consumen de forma ocasional en situaciones sociales a los consumidores adictos, puede que ningún miembro de la orquesta consuma o que todo el grupo consuma de forma inmoderada. Siempre que el consumo de un músico no interfiera con sus deberes profesionales (es decir, que toque bien, que llegue puntual a los conciertos y ensayos), los demás apoyan su comportamiento. E incluso, si muestran un comportamiento errático o se vuelven poco confiables debido al consumo de drogas, la comunidad de la salsa raramente condena al ostracismo a un músico y

31 Howard Becker. *Outsiders, Studies in the Sociology of Deviance*, Free Press, New York. Glencoe: 1963, 2.^a ed. 1973.

32 *Ibidem*, p. 62.

33 Nota del traductor: La palabra utilizada en inglés es *play*, que en español significa tocar, pero también significa jugar.

34 Nota del traductor: La palabra utilizada en inglés es *gig*, que en español significa trabajo temporal, pero también significa actuación.

35 Howard Becker. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Free Press, New York. Glencoe: 1963, 2.^a ed. 1973, pp. 59-60.

le da múltiples oportunidades para que siga tocando, incluso si su condición empeora, aunque la calidad de la labor que hace pueda decaer (por ejemplo, puede acabar tocando con bandas de menor reputación).³⁶

Algunas bandas se crean una reputación por el uso de drogas y los músicos pueden consumir drogas para obtener trabajo en ellas. Cuando un trompetista perdió una oportunidad de trabajo por otro músico menos consumado, explicó: "¡Todos sabemos por qué fue contratado, necesitaban un distribuidor en la banda!"³⁷. Para las bandas que no están asociadas directamente con organizaciones de narcotraficantes, obtener cocaína puede ser peligroso y robar mucho tiempo a los músicos, especialmente mientras están de gira. Aunque los músicos a menudo corren enormes riesgos al transportar drogas para su uso personal cuando viajan, el hecho de que un miembro de la banda tenga buenas conexiones proporciona ventajas reales. Dependiendo de las cantidades utilizadas, solamente el hecho de asegurar la cocaína para una noche de trabajo puede resultar difícil. Tuve la oportunidad de ir de gira con la banda a la que se refiere el trompetista que mencioné anteriormente, una banda que tiene reputación por sus fiestas excesivas. Una noche decidí fijarme con atención en el consumo. Del grupo de diez miembros, ocho usaban drogas con regularidad (todos los días en la gira de dos semanas). Durante una noche de concierto en California, un músico/distribuidor con la ayuda del promotor obtuvo 10 gramos de cocaína, 1 onza de marihuana, dos botellas de ron, y una caja

36 Joseph Fitzpatrick sugiere que el carácter étnico de la población crea la diferencia a la hora de determinar la manera en que los consumidores de drogas son tratados dentro de sus respectivas comunidades. En su obra ha descubierto que las familias puertorriqueñas de las clases económicas más bajas son menos propensas a rechazar a los adictos y consumidores que otros grupos étnicos y otras clases. (Joseph Fitzpatrick, *Drugs and Puerto Ricans in New York City. Drugs in Hispanic communities*, Rutgers University Press, New York: 1990, pp. 119-120). Esto puede proporcionar una explicación parcial para la aceptación del uso de drogas en la comunidad de la salsa, ya que la mayoría de los músicos de salsa de Nueva York provienen de las clases económicas más bajas y son de ascendencia puertorriqueña.

37 Anónimo, comunicación personal.

de cerveza para la banda. Al final del intermedio (en el transcurso de 3 horas), todas las sustancias se habían consumido. Esa fue una noche bastante típica.

Música salsa

Entonces... ¿qué tiene que ver todo este consumo de drogas con el sonido de la música? Lucho con esta pregunta y me resulta difícil responderla de manera concreta. Esa noche, en California, en medio del consumo de todas esas sustancias que alteran la mente, la actuación se vio afectada, sin duda. La vibra cambió a lo largo de la noche, ya que los músicos estaban más embriagados. Los tempos se aceleraron, los arreglos se tocaron de forma más relajada, y el director hizo solos excesivamente indulgentes (más arriesgados creativamente de lo normal). Nadie en la banda se mostró preocupado por el hecho de estar tocando de una manera cada vez más descuidada. Desde mi punto de vista, no creo que haya sido una presentación excepcional, tampoco creo que la ausencia de drogas hubiese mejorado necesariamente la actuación. Los músicos parecían estar pasándola muy bien y se dedicaron al trabajo con entusiasmo. Y el público respondió bien a eso. Varios miembros del público me comentaron más tarde que la segunda parte del concierto les pareció más dispersa y desenfocada. ¿Cómo podría no serlo?, me pregunté. La intensidad del uso de drogas distanció a los músicos, en su experiencia, de su público. Las drogas alteraron su estado físico y psicológico, y esto afectó, cambió, tal vez mejoró la forma en que tocaron, pero sin el conocimiento del público. El consumo de drogas se mantuvo oculto. El público se mantuvo a raya, sin poder participar ni conectarse al mismo nivel (a menos que estuvieran consumiendo cantidades similares de drogas). Esta fue una experiencia comunal que tuvo lugar dentro de un círculo cerrado, con más excluidos que incluidos. Un músico, que se escondía detrás de las congas, llegó a inhalar cocaína en el escenario. Otros miembros de la banda lo miraban divertidos, riendo al ver que nadie en el público se dio cuenta. ¡Los engañamos de nuevo! Un músico más tarde comentó: “En esta banda, es como

si nos pagaran para drogarnos! Lo hacemos, y a la gente igual le gusta". Los efectos del abuso de drogas a largo plazo, ya sean físicos, psicológicos, emocionales o financieros; los efectos perjudiciales sobre las relaciones personales que este tipo de consumo puede acarrear; la tragedia personal que algunos de estos músicos pronto pudieran enfrentar debido a su abuso; las circunstancias sociales que han facilitado este nivel de consumo, todo esto se ignoró y no se mencionó mientras la banda tocaba. Y los músicos siguen tocando en este estado alterado. A menudo.

Como pocos textos de las canciones de salsa tratan directamente sobre el tema de las drogas, un análisis basado en los textos no sería apropiado en este caso. En su lugar tenemos que centrarnos en las cuestiones del cuerpo y la estética implicados en la ejecución de la salsa. ¿Por qué el consumo de cocaína es tan frecuente y tan compatible con la salsa? Creo que un enfoque productivo puede ser estudiar los espacios donde se toca la salsa y lo que sucede en esos espacios: específicamente, clubes nocturnos y de baile. Un número de estudiosos ven los clubes de baile como espacios ritualizados³⁸ en los que "a través de una serie de movimientos físicos, las prácticas rituales construyen, en espacio y tiempo, un ambiente organizado según los planes de la oposición privilegiada", apartado de la profanidad de la vida diaria³⁹. En la salsa, la música, la danza y las drogas se reúnen y llegan a ser determinantes en la construcción de tal espacio. La obra de John Blacking es esencial en este caso. Él

38 Catherine Bell. *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York: 1992; Celeste Fraser Delgado y José Muñoz. "Rebellions in Everynight Life", *Every-night Life: Culture and Dance in Latin/o America*, Celeste Fraser Delgado and José Muñoz, ed., Duke University Press, Durham: 1997; Kai Fikentscher. "You better work!": *underground dance music in New York City*, NH, University Press of New England, Hanover: 2000; Alma Concepcion. "Dance in Puerto Rico: Embodied Meanings", *Caribbean Dance From Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*, Susanna Sloat (Ed.), University Press of Florida, Gainesville: 2002; Robert Farris Thompson. "Teaching the People to Triumph Over Time: Notes from the World of Mambo", *Caribbean Dance From Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*, Susanna Sloat (Ed.), University Press of Florida, Gainesville: 2002.

39 Catherine Bell. *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York: 1992, p. 98.

sostiene que el poder trascendente de la música se encuentra en su capacidad de “crear un mundo de tiempo virtual”⁴⁰. Para Blacking, el papel del cuerpo es central en la interpretación de la música y en este proceso de la trascendencia. Tanto Robert Farris Thompson como Alma Concepción no solo se refieren a la trascendencia de la danza, sino que implican específicamente el ritual como un tropo medular en el mambo y la salsa. Thompson identifica la “limpieza”, o el ritual de autopurificación como una motivación fundamental para los bailarines⁴¹. Concepción añade, “el baile de salsa llega a tener una intensidad similar a la de un ritual de limpieza y renovación”⁴². Al escribir sobre las drogas, Lenson identifica dos tendencias trascendentales entre los consumidores: aumento y disminución.

Los que buscan el aumento quieren vivir más rápido, abreviando el proceso consumista del deseo en el transcurso de una noche o una hora. Para eso aumentan la velocidad o inhalan cocaína. Los que buscan la disminución intentan derrotar el proceso mediante patrones deliberados de dosificación y contemplación...⁴³

Añade que las propiedades aumentativas de cocaína son particularmente deseables porque “no transforman el mundo de los fenómenos tanto como lo trascienden”⁴⁴. El trabajo de Taussig sobre transgresión también resulta esclarecedor, sobre todo por la

40 John Blacking, *How Musical Is Man?*, University of Washington Press, Seattle: 1973, p. 27.

41 Robert Farris Thompson. “Teaching the People to Triumph Over Time: Notes from the World of Mambo”, *Caribbean Dance From Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*, Susanna Sloat (Ed.), University Press of Florida, Gainesville: 2002, p. 344.

42 Alma Concepcion. “Dance in Puerto Rico: Embodied Meanings”, *Caribbean Dance From Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*, Susanna Sloat (Ed.), University Press of Florida, Gainesville: 2002, p. 173.

43 David Lenson. *On Drugs*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 1993, p. 164.

44 *Ibidem*, p. 132.

manera en que posiciona a la cocaína como una forma transgresora. Él escribe:

Transgredir es romper una regla, y no una regla cualquiera, sino una tan importante que la llamamos tabú porque constituye a la vez una barrera de atracción como de repulsión... Romper la regla significa entrar en un espacio... en el cual la regla queda suspendida y pasa a existir en un estado fantasmal, de negación [Y estas formas son valiosas] precisamente porque no se pueden deshacer de la atracción y la repulsión que llevan en sí... Aquello que hace de una regla una regla es que conlleva el deseo de transgredirla... la cocaína [es] el contagio causado por la ruptura de un tabú.⁴⁵

En conjunto, la interpretación y el baile de la salsa en los clubes nocturnos bajo la influencia de la cocaína potencialmente pueden producir una experiencia deliberadamente transgresora para los participantes.

Los estimulantes tienen un papel importante en la ritualización de muchas culturas y los efectos físicos y psicológicos de la cocaína, en particular, están alineados con las cualidades trascendentes de la músicaailable muy rítmica. Como nos recuerda Matt Sakakeeny, más concretamente, los aspectos funcionales y estéticos de la salsa acoplan con los efectos del uso de la cocaína, sobre todo en aquellos sitios en que se interpreta cuya dimensión ritual involucra la euforia, la trascendencia y la conducta transgresora, como es el caso de los clubes nocturnos⁴⁶. Para los músicos y bailarines, los efectos de la droga que incrementan la fuerza vital, la alerta mental y el ego, son útiles en la interpretación de la salsa especialmente teniendo en cuenta el ritmo fuerte, alto y repetitivo de la salsa y la intensa energía de su estética “caliente”, sobre todo en la salsa dura (un periodo en que el consumo de cocaína era más frecuente). Johnny Pacheco describe la estética como “música que

45 Michael Taussig. *My Cocaine Museum*, University of Chicago Press, Chicago: 2004, pp. 126, 253.

46 Matt Sakakeeny, manuscrito no publicado, 2005.

despierta a los muertos". La descarga inicial de energía explosiva, así como los niveles de energía que se mantienen mientras duran los efectos de la cocaína, imitan la intensidad de la energía que los músicos de salsa deben tener y mantener mientras tocan. Los efectos no contradicen ni contrarrestan los rituales de transformación representados/encarnados hasta altas horas de la noche.

Sin embargo, como el uso de drogas entre los músicos va en descenso, es obvio que la cocaína no es un componente necesario en la construcción de tal estética, o en las propiedades transgresoras de la experiencia que se vive en un club de baile. Por el contrario, digo, es solo un factor que contribuye a la experiencia del club de salsa. Pero más fundamentalmente, su presencia en la escena afianza la práctica interpretativa, establece el tono, e influye en la vibra. De esta manera, la influencia de la cocaína en salsa va más allá de la experiencia del consumidor individual. De hecho, hay muchos participantes en la escena de la salsa que nunca utilizan la cocaína u otras sustancias que alteren la mente. Los rituales de los clubes de salsa implican mucho más que el consumo de drogas, o los que no las consumen, están asociados de diferentes maneras, como proveedores, mensajeros, tapaderas, espectadores, y aquellos que se benefician indirectamente del blanqueo de dinero de la droga. El círculo se extiende mucho más allá del polvo blanco que nutre la estética, estructura la práctica interpretativa y afecta las vidas nocturnas/diarias de los músicos.

La confluencia de fuerzas económicas, políticas gubernamentales, prácticas subculturales, y la desviación que se asocian con el tráfico ilícito de drogas, siguen siendo fuerzas en juego en la escena de la salsa. El gobierno de Estados Unidos continúa librando su "guerra contra las drogas", y la industria de la salsa continúa luchando para sobrevivir, viéndose forzada a legitimar sus estructuras económicas clandestinas, a buscar nuevos locales para su interpretación, y a inventar nuevas formas de acceder al poder político y económico. Pero los efectos remanentes de la cocaína, con sus "tradiciones rotas, costumbres sociales transformadas, moralidad

reestructurada, ideas y expectativas"⁴⁷, aún reverberan en los escenarios y las pistas de baile de los clubes. La forma en que se toca, se escucha, se baila, se hace, y se habla de la salsa se nutre de su larga relación con la cocaína y la industria asociada con la droga.

Bibliografía:

Becker, Howard. (1973). *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. (1963) Glencoe. New York: Free Press.

Bell, Catherine. (1992). *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press.

Blacking, John. (1973). *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.

Calvo Ospina, Hernando. (1995). *Salsa!: Havana Heat, Bronx Beat*. Latin America Bureau (Research and Action), 1 de enero de 1995.

Caroll, Charles R. (1995). *Drugs in Modern Society*. Dubuque: William C. Brown Publishing

Concepcion, Alma. (2002). "Dance in Puerto Rico: Embodied Meanings". *Caribbean Dance From Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Sloat, Susanna (ed.). Gainesville: University Press of Florida.

Contreras, Félix. "Seminal Latin Label's Music Resurrected" (Entrevista a Johnny Pacheco). *National Public Radio*. 1 de junio de 2006.

Edberg, Mark Cameron. (2004). *El narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border*. Austin: University of Texas Press.

Fikentscher, Kai. (2000). *"You Better Work!": Underground Dance Music in New York City*. Hanover: NH University Press of New England.

47 Mary Roldan. "Colombia: Cocaine and the 'Miracle' of Modernity in Medellín". *Cocaine: Global Histories*. Paul Gootenberg (Ed.), Routledge, New York: 1999, p. 171.

Fitzpatrick, Joseph. (1990). *Drugs and Puerto Ricans in New York City. Drugs in Hispanic communities*. New York: Rutgers University Press.

Fraser Delgado, Celeste y Muñoz, José. (1997). "Rebellions in Everynight Life". *Every-night Life: Culture and Dance in Latin/o America*. Durham: Duke University Press.

Gootenberg, Paul (ed.). (1999). *Cocaine: Global Histories*. New York: Routledge.

Guarnizo, Sánchez y Roach. (1999). *Mistrust, Fragmented Solidarity, and Transnational Migration: Colombians in New York City and Los Angeles*. New York: Taylor & Francis.

Lenson, David. (1993). *On Drugs*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Marez, Curtis. (2004). *Drug Wars: The Political Economy of Narcotics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mulholland, Mary-Lee. (1998). *Sensuous Politics: Salsa as Culture Critique*. M.A. Tesis. Carleton University.

Office of Justice Program. De <http://www.ojp.usdoj.gov/bjs/dcf/enforce.htm>

Office of National Drug Control Policy. De <http://www.whitehousedrugpolicy.gov/publications/factsht/cocaine/index.html>

Roldan, Mary. (1999). "Colombia: Cocaine and the 'Miracle' of Modernity in Medellín". *Cocaine: Global Histories*. Paul Gootenberg (ed.). New York: Routledge.

Schivelbusch, Wolfgang. (1993). *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*. New York: Vintage Books.

Simonett, Helena. (2001). *Banda: Mexican Musical Life Across Borders*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Steward, Sue. (1999). *The Rhythm of Latin America, Salsa, Rumba, Merengue, and More*. Londres: Thames and Hudson Ltd.

Taussig, Michael. (2004). *My Cocaine Museum*. Chicago: University of Chicago Press.

Thompson, Robert Farris. (2002). "Teaching the People to Triumph Over Time: Notes from the World of Mambo". *Caribbean Dance From Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Susanna Sloat (ed.). Gainesville: University Press of Florida.

Waxer, Lise. (2000). "Conga, Bongo y Campana: the Rise of Colombian Salsa". *Latin American Music Review* 21(2).

Yetnikoff, Walter y Ritz, David. (2004). *Howling at the Moon*, New York: Broadway Books.

BARRUNTO¹

JOSÉ RAÚL GONZÁLEZ Y HERMES AYALA

El 4 de noviembre de 2014, el poeta José Raúl González, mejor conocido como “Gallego”, se sentó a conversar con el periodista, escritor y poeta Hermes Ayala. González compartió amplio tiempo y espacio con Ayala en el trío de *spoken word* El Triunvirato del Terror Imperial, junto a un tercer ente, Ángel Albertti Rivera (QEPD), a inicios del año 2000. Actualmente, colaboran en distintos proyectos, mientras se cuidan y protegen de sus demonios personales. Lo siguiente es la explicación que da Gallego de una selección de textos publicados originalmente en su poemario *Barrunto* (2000), según documentada por Ayala durante aquella tarde.

I. Barrunto mean's

Barrunto es una canción de Willie & Hector,
barrunto somos usted y yo, que sabemos de memoria
que olvidar no tiene caso.
barrunto es una festividad de pueblo llamada hisla.
barrunto es una vellonera sin pies y sin memoria,
barrunto es una noche fría con calor y sin más nieve.
barrunto es nuevayol siempre hablándole a la Fania.
barrunto es nosotros, y nosotros somos siempre.
barrunto es como decir

1 Selección de poemas del libro *Barrunto*, Editorial Isla Negra, San Juan: 2000.

que algún muerto nos recuerda,
bajo el mandato de hislas y mares de fuego.

Para mí, este es como un comienzo. Este libro comenzó como un presentimiento de una ruptura amorosa, de que una jeva me iba a dejar, que era inevitable.

Comenzó con una canción, “Barrunto”, de Willie Colón y Héctor Lavoe, escrita por Tite, si no me equivoco. Yo acababa de llegar de Nueva York. Tenía 15 años, viví ocho meses allá y allá me cayó la poesía. Cuando llego a Puerto Rico descubro la salsa en casa de mi tío Pérez, en Caparra Terrace, descubro la salsa allí en una conga LP mágica, en el balcón de casa de tío Pérez. Este poema sugiere dos islas, Manhattan y Puerto Rico. Esta es mi primera conexión con la poesía, gracias a la salsa, a “Barrunto”, a las canciones de Lavoe, de Ismael, a la cadencia esta, al *flow* de la calle.

La muerte de un primo, el hijo de tío Pérez, me abrió el corazón a la salsa. Eso también lo considero un presentimiento a mi poesía, porque presentir es el comienzo, es la puerta a la palabra escrita.

II. Nantan-Bai, uno

Escribo porque encontré que un día
era necesario hablarle a los huesos.

Escribo porque mi bieja pisó cientos de huelgas,
porque de tanto parirme, no tuvo más remedio
que enseñarme el otro lado de la hisla.

Escribo porque también viví en la ciudad de nuevayol,
porque también allá se están matando por el crack.

Porque también allá se están matando por la heroína,
porque también allá existen cárceles,

porque en las cárceles de allá también hacen tiempo
cientos de puertorriqueños,

porque también allá mueren

chamaquitos que van a parar al río,

que van a parar a los buzones, endonde aprenden

a vivir como viven las cartas.

Escribo porque sé que olvidar es algo implanteable,
porque sé que endonde mejore un ser humano,
mejorará la lucha aunque sea un poco más...,
y cuando llegue ese día, te hablaré de los huesos,
y de lo mucho que sonríen debajo de la piel.

La llegada de la poesía. Fue en NY donde llegó la poesía sin yo saber nada, ni de la tradición "niuyorrican", ni de los puertorriqueños. Llegó sola la poesía, sin referencias. Luego encontré referencias. No llegaron poetas, llegó la poesía. No llegaron las referencias, llegó la poesía.

Entonces también, con la poesía, aparece la madre soltera, luchadora, activista política social, fritolera, huelguista, paciente de lupus y enfermera, vestida de blanco, rompiendo noche. Aquí toco la similitud del mundo del narcotráfico que se suscita en ambas islas, Puerto Rico y Manhattan.

Y toco los muertos. Pero ellos no me tocan.

El oficio de escribir se apodera aquí de mi cuerpo y de mi conciencia, y yo sin resistencia. Aquí aparecen las cartas, el ejercicio de escribir cartas, de enviar y recibir, antes de que las comunicaciones cambiaran. ¡Ahora todo el mundo textea o va a Facebook! Las cartas están en peligro de extinción, si es que ya no se han extinguido. Los buzones del correo pronto desaparecerán.

Aquí aparece la memoria, siempre, la fe, siempre. Aquí está la palabra... y es precursora de cambio. Aquí está la piel, los huesos, el cuerpo entero ardiendo en palabra. Aquí la fiebre de la poesía se agudiza, se torna más real.

Quiero decir algo sobre esas últimas dos líneas del poema, "y cuando llegue ese día hablaré de los huesos y de lo mucho que sonríen por debajo de la piel"... ya aquí es concreta la alegría, la esperanza, la poesía como salvadora. Y aquí se conecta con la salsa, pues la salsa es la vida, son las emociones. Aquí yo veo a la poesía convertirse en salsa y viceversa.

III. Hundred of congas

Lo conocí cuidando hislas de goma y congas de piedra.
El tipo estaba en la azotea, amarillo
como él solo sabe serlo
cuando le duele la historia desu pueblo.
El tipo no tiene nariz, un fuego maravilloso impera
en su mirada de pocas palabras.
Respira con cada truco ejecutado en la orilla,
posee un gran circo respetado por su madre solamente,
gusta de clavar huracanes en la frente.
Pero un día, en una acera, en una esquina,
se sintió tan solo que argumentó ser extraño
y dedicó el todo por el todo por siempre
a sembrarle congas a la noche,
a comerse por dentro las ganas
de comerse a una mujer sincera,
a cuidarles las rumbas a Maelo,
a ser un santo devoto de las maromas que vivió,
a cantar que ya era tarde
y que su negrita que no era negrita, lo esperaba,
a saber que'l sepelio era su negativa
encerrá entre cuero y cuero.
Lo conocí, pariendo congas
en los cielos del papel.

Viaje interno... Aquí el poeta, ya apoderado de la poesía, se busca. Autorreflexiona. Aquí está el amor a través de la salsa y de sus canciones de amor, Ismael Rivera y las primeras musas, derivadas de sus canciones. Otra vez aparece la conga mágica de tío Pérez, la elegida para conectar con el texto.

Aquí, el poeta se pierde, su adicción lo separa de los demás. La poesía ya es suya y la escupe. Aquí descubro al Gallego poeta. Lo hago mío, pues lo conozco. Ismael Rivera aparece en fuego, hecho influencia. Aquí está el tambor, instrumento musical finalmente llevado al papel, pero jamás tocado con el pretexto de sacarle música.

IV. Batacumbele mean's

Yo te tuve en un altar
y te adoré como se adora a una diosa,
quizá porno conocer mis manos los golpes de batá,
quizá porque nunca me han robado a mi mismo
la quietud de un solo ancestro.
O talvez porque la hisla
no reconoce el pecado de su historia.
Y quien sabe si es a causa de la similitud
entre los cadáveres de la hisla y los de Nueva York,
o que un solo hombre no sea capaz de levantar un altar
y arrodillarse con fe frente a un tambor.

He aquí la ceremonia al instrumento. Aquí está mi influencia de Roberto Roena, sus coros de amor. Aquí está la percusión y la persecución otra vez. Las dos islas sumergidas en un mismo ritmo de muertos y vivos. Aquí está la fe... hecha tambor.

V. Chamaco's corner

Los chamacos no se van de la esquina ni a tiros.
Los chamacos siempre están en esa esquina.
Los chamacos se arrebatan en la esquina también.
Los chamacos hablan de política, de trucos,
de salsa vieja, de Nueva York, de grafitis, de las mánises,
de los camarones que anoche
les violaron sus derechos.
Los chamacos hablan del bambalán
que les tumbó el quiosco, hablan de presidio,
de los socios ausentes que picharon pa' locos,
de lo triste que quedaron cuando se fue Paula C.
De que los ricos van pa' arriba
y los pobres vamos pa' bajo,
de que esto es una encerrona disfrazá de felicidad
y más na' pana mío.
Los chamacos se lamentan

por la irrepentina muerte del tecato favorito
del barrio nuestro de cada día.
Los chamacos se amanecían en la esquina
celebrando la ocasión de aún estar vivos,
hablan de sus biejas, de la raíz que tiene la noche,
delos que han matado y quisieran volver a revivir
y volver a matar, que ojo por ojo se paga en la calle,
que cada santo obliga'ó tiene su misa.
Rompe en frío el más cercano a mí
y pago el tax sentimental que nos une.
Los chamacos hablaron deun subterráneo
en la esquina en donde se bailan
rumbas de alma adentro,
dijeron de una venta de collares preparados,
hablaron de la novia del novio asesinado
con un poco de explotaera de casco.
La escoltaron hasta un lugar estipulado
y vacilaron pero siempre vacilaron.
Los chamacos se fueron de la esquina a tiros.
Los chamacos calentaron el punto, están a fuego
y no piensan jugársela fría,
ni pa' dios.

Aquí se me vira el barco. Mi poesía cae en la calle. Naufrago yo,
pero no mi poesía. Aquí caigo en la esquina. Aquí entro al oscuro
mundo del narcotráfico. Yo tiraba y vendía. Y yo me juquie. Yo salí de
la esquina, yo fui de la esquina. Yo conozco la esquina, igual que los
chamacos, que en otra vida fueron salseros.

VI. *Cocolos never die*

Óyeme,
todos los diecisiete
bajo hasta el cementerio municipal
de Río Piedras,
y de manera sagrada, no existiendo otra,

recuerdo lo suficiente
mientras entono la cuna blanca
pa' poder dormir mi muerto...
gracias Rafi Leavitt.
Hoy to' los muertos dela hisla son cocolos,
por más extraño quete parezca.

Aquí está la muerte, que en realidad son muchas canciones de salsa. Aquí está mi primer muerto alimentado por Raphy Leavitt y la Selecta. Charlie, el hijo de tío Pérez, fue asesinado en Cataño. La guerra de la calle está aquí. Los funerales están aquí. Los cementerios también. De vez en cuando hay que visitarlos, aunque sea pa' fumarse un cigarro. Esto es un manual de visitar a tu muerto.

PUERTA DE TIERRA, 4 DE NOVIEMBRE DE 2014

EL ECO DE UN TAMBOR

ENTREVISTA: CESÁR COLÓN MONTIJO. FOTOS: JOSÉ RODRÍGUEZ

Esta galería de tamboreros trascendentales en la salsa es una muestra muy breve tanto de la obra fotográfico-musical de José Rodríguez como del profundo y elusivo eco del tambor que resuena melodioso por nuestro mar de islas. Siete imágenes, siete tamboreros. Una hoja de contacto que retumba, que se escucha, que llama. Lo que sigue es “un portafolio de tamboreros del Caribe”, como lo describe Rodríguez, acompañado de unas breves reflexiones del fotógrafo acerca de cada imagen. Entre palabra e imagen, Rodríguez hilvana su narración con atención a la mirada y el gesto de cada tamborero, con énfasis en la calma del repique. Nos lleva de la bomba a la salsa, de la salsa al jazz, del jazz a la rumba, y al final otra vez a la bomba.

CÉSAR COLÓN MONTIJO: José, ¿qué buscas cuando retratas la música?

JOSÉ RODRÍGUEZ: Lo que yo busco es documentar la actividad, documentar a los músicos. También busco de una vez detener el tiempo y el espacio para que cuando pasen los años la gente, las nuevas generaciones puedan observarlos y apreciarlos. Si no, estas figuras se nos mueren, se nos van en el olvido.

Los timberos, esta es la gente que amarra el ritmo en el espectáculo musical, son la base de todo. Por eso es tan importante retratar a figuras como Milton Cardona, Jerry González, Cachete Maldonado y

Giovanni Hidalgo, a todos los que están en este portafolio. Y claro, hay un sinnúmero de timberos más que deberían estar, pero que por la cuestión del espacio no están aquí.

Ese es el legado, que la gente entre a estos espacios, a libros, exposiciones, a Internet y vea a estas figuras, a estos timberos y aprenda de su importancia. Eso es lo que se busca, más na'. Aquí la riqueza se trata de nutrir la historia de un pueblo. En ese sentido sí hay mucha riqueza. Aparte de eso, "a la cumba la cumbita", como decía Ismael.



Rafael Cortijo, 1981.

Festival de Salsa Winston, sector El Tuque, en Ponce.

JR: Esa imagen de Rafael Cortijo es bien interesante porque fue la primera ocasión en que coincidieron en tarima Rafael Cortijo,

Ismael Rivera e Ismael Rivera, hijo. Más o menos un año más tarde, en octubre de 1982, el maestro Cortijo partió a la otra vida.



Martín Quiñones, 1989.

Coliseo Roberto Clemente, en San Juan.

JR: Martín fue miembro fundador del Combo de Rafael Cortijo en 1962 y tras la ruptura de esta agrupación pasó a formar parte de El Gran Combo hasta 1977. Muchos lo recuerdan por la carátula del primer álbum navideño del Gran Combo donde él sale vestido de Santa Claus, por sus chistes en las presentaciones en vivo y entre sus compañeros es recordado por su sabor a bomba. Pellín Rodríguez le decía “el asesino del bolero”.



Ángel "Cachete" Maldonado, 1989.
San Juan Heineken Jazz Fest.

JR: El maestro Ángel "Cachete" Maldonado, por algo muchos le dicen "el dios del tambor", ¿verdad? En esta ocasión, "Cachete" estaba acompañando al maestro Hilton Ruiz, quien era el homenajeado en esa edición del Heineken Jazz Fest.



Milton Cardona, 2004.

Puerto Rico Heineken Jazz Fest, Anfiteatro Tito Puente en San Juan.

JR: En esta imagen Milton Cardona acompaña a Chico O' Farrill en el Heineken Jazz Fest. A Cardona muchos lo recuerdan por su participación en la banda de Willie Colón, corista por excelencia de Héctor Lavoe. Le decían "la mano zurda de oro". Murió el 14 de septiembre de 2014.



Jerry González, 2008.

Puerto Rico Heineken Jazz Fest, Anfiteatro Tito Puente en San Juan.

JR: A Jerry lo retraté durante su presentación con la Fort Apache Band. En esta edición del Heineken Jazz Fest se le rindió homenaje a los hermanos Jerry y Andy González por su larga trayectoria en la salsa y el jazz.



Giovanni Hidalgo, 2009.

Puerto Rico Heineken Jazz Fest, Anfiteatro Tito Puente en San Juan.

JR: Esta imagen del maestro Giovanni Hidalgo, conocido como Mañenguito, porque es hijo del legendario percusionista Mañengue, también la hice durante su propia presentación en la edición del Heineken Jazz Fest cuando se le rindió homenaje a él. ¿Qué puede decir uno sobre Giovanni que no se haya dicho, hermano?

La foto de Roberto Roena la tomé durante la celebración del 40 aniversario del Apollo Sound. El caso de Roena es curioso. Él es conocido como “el señor bongó”, pero hay que recordar que él también ha tocado las tumbadoras. En sus tiempos en El Gran Combo pasaba algo bien interesante. Cuando el grupo hacía una bomba como por ejemplo el tema “En la calle dolor”, Roena a veces dejaba el bongó para tocar la conga junto a Martín Quiñones como si fuesen los barriles de bomba. Roena tocaba el seguidor y Martín el primo. Es interesante porque esto es parecido a algo que sucedía en los tiempos de Cortijo y su Combo. En ese entonces, Rafael Cortijo muchas veces se movía

del timbal a las congas para tocarlas junto a Martín como si fueran el primo y el seguidor de bomba. Esos son detalles que muchas veces se nos escapan.



Roberto Roena, 2008.
Coliseo Rubén Rodríguez, en Bayamón.

UNA GENEALOGÍA FEMINISTA DE LA SALSA: LA INDIA, LA LUPE Y CELIA¹

FRANCES R. APARICIO

Soy la dueña del sabor...

LA LUPE, "YO SOY LA QUE SOY"

Las producciones musicales de las mujeres salseras, como la de Linda Caballero, nacida en el Bronx y profesionalmente conocida como La India, han tenido una función importante en las políticas culturales transnacionales de la salsa. La India ha construido un espacio diaspórico interracial y transnacional análogo al que Paul Gilroy propuso en su libro, *The Black Atlantic*² a través de la hibridez de sus interpretaciones salseras y mediante su propuesta de una genealogía feminista de la salsa. Con ello me refiero al proceso de reclamar, historizar e inscribir la agencia de la mujer en la política cultural de la música popular latina y caribeña. Ello sirve como un contradiscurso de la memoria³ que responde contestatariamente a la historiografía masculinista de la música popular. Esta genealogía provee un gesto

-
- 1 Este ensayo es una versión en español del que apareciera en el libro *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings*. Waxer L. (Ed.), Routledge, New York: 2002. Traducción Frances Aparicio.
 - 2 Paul Gilroy. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts: 1993.
 - 3 Michel Foucault. *Language, Countermemory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*. Donald F. Bouchard (Ed.), Cornell University Press, Ithaca: 1977.

fundacional necesario para contrarrestar la historiografía musical dominada por los hombres. Según Joseph Roach, las genealogías resaltan la memoria colectiva y la oralidad como discursos alternativos al concepto de la historia reificada en el archivo de la escritura. De igual modo, el concepto de “*performance*”, de la interpretación musical como “comportamiento restaurado”, y el impulso genealógico de rastrear las voces y cuerpos borrados ante la representación oficial de dichos eventos, son instrumentos útiles y críticos con los cuales analizar los modos en que La India responde a la invisibilidad de las mujeres en las historias de la salsa. Mientras que Roach utiliza el término “genealogías del *performance*” para reclamar los silencios que yacen detrás de las historias de las interpretaciones musicales, yo examino dicha genealogía dentro del evento interpretativo mismo.

La India elige reclamar a La Lupe como figura fundacional de la salsa. Esta selección de la cantante mulata cubana la memorializa mediante referencias intertextuales y reproduciendo los estilos performativos radicales y excesivos de La Lupe durante los años 50 y 60, los cuales han sido recuperados y apropiados por un público *queer*, como José Esteban Muñoz ya analizara⁴. La India cuestiona las nociones rígidas y esencialistas que demarcan lo femenino y lo masculino, las cuales todavía continúan vigentes en algunos sectores sociales latinoamericanos.

La India no es excepcional en cuanto a su proyecto recuperativo feminista. Hay otras salseras, como la dominicana Yolanda Duke, la cual en *Nostalgias de La Lupe*⁵ imita fielmente los excesos y estilos vocales de La Lupe. La antología titulada *Holding Up Half the Sky: Voices of Latin Women*⁶ representa tal vez el proyecto recuperativo más completo hasta el momento. Este CD rastrea la historia de mujeres cantantes en Latinoamérica, incluso de latinas estadounidenses. Identifica a Lydia Mendoza como la antecedente de Selena y a María Teresa

4 José Esteban Muñoz. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 1999.

5 Yolanda Duke. *Nostalgias de La Lupe* [CD]. RMM Records, New York, EE.UU.: 1992.

6 Varios Artistas. *Holding up Half the Sky: Voices of Latin Women* [CD]. Shanachie Records, New York, EE.UU., 1998.

Vera como “la bisabuela de todas las cantantes latinas hoy día”. Si, por un lado, esta antología se estructura bajo el concepto de influencias lineares, la canción de La India, “La voz de la experiencia”⁷, sugiere una definición más complicada y compleja, dialógica si se quiere, de la producción musical femenina. Bajo el paradigma de las influencias generacionales, encontramos referencias al dialogismo feminista y femenino que reconoce presencias conflictivas y múltiples de mujeres caribeñas en el desarrollo de la salsa.

En su historia de la música salsa, el venezolano César Miguel Rondón definió el papel de La Lupe en la salsa en dos formas: primero, como figura de transición entre el sonido del “big band” y las estéticas urbanas del barrio; en segundo lugar, como cantante quien interpretara las composiciones de Tite Curet Alonso, y quien “pudiera ofrecer a la orquesta de Tito Puente ese toque irreverente, desordenado y malicioso, un estilo que ya era necesario en esa nueva música”⁸. En breve, La Lupe contribuyó a establecer el nuevo sonido del barrio –precisamente el estilo que mediatizó la masculinidad agresiva de los años 70– y que abrió el camino para el éxito de Tito Puente y de Curet Alonso. Mientras que Rondón reconoce el talento de La Lupe como cantante de boleros⁹, tiende a definir sus contribuciones como cantante y artista performativa que facilitó el desarrollo de las figuras masculinas de la farándula. Dicho valor derivativo y relacional es el mismo que La India contrarresta.

La producción musical de La India se caracteriza por su diversidad e hibridez genérica, por sus experimentaciones con el estilo, por sus manipulaciones de la voz, y por canciones que nítidamente articulan una fuerte ideología feminista. En 1992, su disco –titulado *Llegó La India (vía Eddie Palmieri)*¹⁰– representa su primera incursión en la salsa cantada en español después de haber interpretado hip hop y música “house” y de baile. Este cambio no sugiere que La India abandonara

7 La India. *Sobre el Fuego* [CD]. RMM Records, New York, EE.UU., 1997.

8 César Miguel Rondón. *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*, Oscar Todtmann Editores, Caracas: 1981, p. 46.

9 *Ibidem*, p. 153.

10 La India. *Llegó La India (vía Eddie Palmieri)* [CD], Soho Sounds, New York, EE.UU., 1992.

estos estilos anteriores, ni que dejara de cantar en inglés. En vez, revela una política cultural que acepta una variedad de estilos y géneros y lenguas, todos los cuales hibridiza y transforma en el proceso mientras que produce un público oyente mucho más amplio y diverso.

A La India se le conoce no solo por sus canciones claramente feministas (tales como “Dicen que soy”, “Ese hombre”, “La mayor venganza”), sino también por su presencia performativa singular que evoca los excesos de La Lupe. Como sonera, sus improvisaciones constan de difíciles cambios rítmicos, un estilo nasal al cantar, gritos y gruñidos que evocan un estilo andrógino más que un tono suave y melodioso. Estos elementos performativos de hecho transgreden los aspectos homogenizantes y feminizados de la salsa romántica, ya que interrumpen las expectativas del público oyente informadas por las fórmulas estandarizadas. Es claro que La India se masculiniza a través de estas estéticas. Dichos elementos transgresores se rastrean a La Lupe, a quien José Esteban Muñoz definiera como “la figura suprema en la historia de la chusmería”¹¹. Chusmería es un concepto que Muñoz apropia del repertorio discursivo de la burguesía caribeña. Originalmente, alguien “chusma” es una persona de origen de clase obrera cuyo estilo, vestimenta, lenguaje y gestos corporales no encajan con los estilos regulados y normativos de la clase alta. Muñoz reescribe este término informado por la clase social para examinar las poéticas y políticas de artistas performativos como Carmelita Tropicana, quien también ha encontrado inspiración en los excesos transgresores de La Lupe. De acuerdo a Muñoz, Carmelita Tropicana se desidentifica de los valores negativos y racistas que la sociedad burguesa dominante ha impuesto sobre la clase obrera. Su interpretación de *Chicas 2000* rearticula este discurso hegemónico y propone una “política transformativa” en su obra:

Carmelita retoma La Lupe para así establecer una identidad latina menos disminuida por los códigos restrictivos del comportamiento. Santa La Lupe sirve como un faro; a través de su modelo y de su

11 José Esteban Muñoz. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 1999.

ejemplaridad, la identidad que ha sido manchada se rehabita y recompone como espacio de posibilidad y transformación. La chusería es “puro teatro” o “pura interpretación”. Ello recupera o salva algo que ha sido desmantelado y definido como “abyecto”.¹²

Los excesos performativos de La India, como el fumar un cigarro, transgreden los códigos de clase que guían el comportamiento de las mujeres en el espacio público y social. Como Augusto Puleo observa en su crónica sobre el concierto de La India en Carnegie Hall, esa imagen no es únicamente andrógina y transgresivamente masculina, sino que también “evoca un sentido de promesa y posibilidad, una visión de libertad. Con un cigarro en la boca, ella reclama el cuerpo femenino como un espacio de poder y esperanza”¹³. Esta imagen, la cual apareciera en el afiche publicitario del concierto en Carnegie Hall, también subvierte la hegemonía de clase social, ya que fumar un cigarro rearticula no solo los significados y el papel de la mujer en la santería, sino que también desafía el comportamiento apropiado de la mujer en público. Es interesante mencionar que después del escándalo sobre la actividad sexual entre el presidente Bill Clinton y Mónica Lewinsky, el significante fálico del cigarro asumió nuevas capas de significación relacionado con la sexualidad, el deseo por un otro cultural (Mónica es salvadoreña estadounidense), y la comercialización del cuerpo femenino (en Miami los cigarros se comenzaron a vender y anunciar como los cigarros de Mónica). Si pensamos el concepto de *performance* como “comportamiento restaurado”¹⁴, entonces la paradoja de La India quien restaura el comportamiento corporal

12 José Esteban Muñoz. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 1999, p. 193.

13 Augusto Puleo. “Una verdadera crónica del Norte: Una noche con La India”, *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz (ed.), Duke University Press, Durham: 1997, pp. 223-238.

14 Richard Schechner. *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia: 1985. Joseph Roach. “Culture and Performance in the Circum-Atlantic World”, *Performativity and Performance*. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), Routledge, Nueva York: 1995.

de La Lupe reside en el fenómeno de la repetición misma: no se puede interpretar o repetir una acción o una secuencia de acciones exactamente de la misma manera; tienen que ser reinventadas o recreadas con cada interpretación. En este espacio improvisatorio, la memoria se revela como imaginación.¹⁵

En la década de los 90, las salseras pueden reimaginarse mediante la memoria de La Lupe, la cantante rechazada y marginada durante su época. Pueden apropiarse de viejos significantes, incluyendo sus propios cuerpos, rehaciéndolos en espacios que posibilitan la libertad.

La presencia de La Lupe como subtexto de La India no solo reside en sus estilos performativos transgresores, sino también en las intertextualidades sonoras de sus canciones. “La voz de la experiencia”¹⁶, compuesta por La India como homenaje a Celia Cruz, es un texto central en establecer esta genealogía feminista de la salsa. Identifica la influencia de la mujer salsera en su obra, desmantelando así la mediación masculina evidente en su primera grabación (vía *Eddie Palmieri*) y en su relación personal y profesional con su exmarido y productor, Little Louie Vega, aunque su contrato a mediados de los 90 con Ralph Mercado revela los límites de una autonomía completa para La India. Hay que considerar los múltiples niveles de toma de decisiones en el proceso de la producción musical –desde los compositores, arreglistas y técnicos hasta los cantantes, productores y el mercadeo– para uno darse cuenta de que La India no tiene control total sobre sus producciones musicales. Pero si nos fijamos en los créditos en su CD, nos damos cuenta de que ella ha compuesto un par de canciones y ha interpretado muchas más canciones escritas por mujeres de lo que ha sido evidente en 1970 y 1980. Entonces, el discurso feminista en “La voz de la experiencia” no es necesariamente una prueba directa o un reflejo de su autonomía feminista en su música, sino más bien un

15 Joseph Roach. “Culture and Performance in the Circum-Atlantic World”, *Performativity and Performance*. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), Routledge, Nueva York, 1995, p. 46.

16 La India. *Sobre el Fuego* [CD], RMM Records, New York, EE.UU., 1997.

discurso simbólico que intenta corregir la invisibilidad de la mujer en la historia de la salsa.

La grabación titulada *Sola*¹⁷ es claramente un homenaje a La Lupe. La India canta dos de los boleros más famosos de la cantante cubana –“Qué te pedí” y “Si vuelves tú”– y también reconoce la influencia directa de La Lupe en su obra:

Siete años admirando a La Lupe, la cantante más excéntrica del Caribe, ha creado en mí el deseo y la inspiración de ofrecerle este homenaje. Quisiera dedicarle esta producción a ella y a sus fanáticos y a aquellos que también me escuchan.¹⁸

Este comentario es un gesto irónico en cuanto al título del disco, *Sola*, el cual se basa en la canción epónima incluida dos veces en la grabación. “Sola” aparece tanto como un arreglo de salsa y como balada; si la instrumentación de los vientos es fuerte en la primera, en la segunda escuchamos la canción acompañada de una guitarra, violines, y un coro de voces femeninas. Pero en ambas versiones la mujer le pide perdón al hombre por haberle sido infiel. Insiste en que su pecado fue el resultado de haber estado sola, pero este adjetivo puede leerse también metacríticamente. La India rechaza las anteriores mediaciones masculinas que enmarcaron sus producciones musicales y ahora reafirma la independencia y su autonomía de la autoridad masculina mediante ese adjetivo, “sola”. Su homenaje a La Lupe, sin embargo, sugiere que ella ha logrado dicha autonomía mediante su identificación con La Lupe y mediante la genealogía feminista que ella ha rastreado en relación con La Lupe, Celia Cruz, y otras figuras femeninas. Es decir, ella puede estar “sola” únicamente al des/velar la compañía de sus antecedentes y modelos musicales, particularmente La Lupe. Es como si La India irónicamente sugiriera un contexto homosocial desde el cual lograra enmarcar su propia obra musical, la cual es exclusivamente

17 La India. *Sola* [CD]. RMM Records, New York, EE.UU., 1999.

18 *Ibidem*, notas del disco.

femenina y feminista al responder contestatariamente a la historiografía masculinista de la salsa.¹⁹

“La voz de la experiencia” revela además una relación mucho más compleja entre La India y sus dos antecedentes musicales, La Lupe y Celia. Esta canción tiene varios significados. Primero, rompe con la tradición del dueto hombre-mujer, el cual ha sido muy popular en la música popular latina y en las interpretaciones de las baladas románticas. La canción propone, en cambio, una tradición de salseras en el mundo de la música popular latina. Al identificar a Celia Cruz como la Reina de la Salsa, y La India como su discípula y admiradora –como la Princesa– Ralph Mercado, su productor, muy bien podría haber considerado que esta canción, y el video, serviría como gran publicidad con miras a la globalización de sus dos estrellas femeninas más importantes. De hecho, los versos iniciales definen a Celia como música cubana y a La India como la personificación de la música puertorriqueña. Las asociaciones nacionales inmediatamente asumen implicaciones globales, ya que el coro dialogiza lo nacional con frases que las presentan a un público global: “De Cuba para el mundo, ¡Celia Cruz!” y “De Puerto Rico para el mundo, ¡La India!”. Pero este dueto representa mucho

19 La portada de *Sola* en sí merece su propio análisis. La vestimenta de La India es de una de las tribus indígenas norteamericanas, pero al estilo de Hollywood. Esta vestimenta personifica su nombre profesional a través de su cuerpo y probablemente constituya un sinnúmero de posiciones ideológicas, entre las que se encuentran la reafirmación visual de su propia identidad racializada en los EE.UU., como otredad cultural, y también las analogías históricas y políticas entre los sujetos colonizados puertorriqueños y las desposesiones territoriales, culturales y lingüísticas experimentadas por las comunidades indígenas en los EE.UU. Estos significados sitúan a La India dentro de la comunidad de minorías étnicas y raciales en los Estados Unidos. Por otro lado, el nombre de La India –como significante racial– en el contexto de las políticas raciales en el Caribe, evoca el movimiento de reclamar la identidad taína y sus tendencias de desplazar el gradual reconocimiento de lo negro como un elemento cultural fundamental al Caribe hispano, como lo es el uso del término “indio” en la República Dominicana. Estos significados transnacionales y caribeños podrían proponer contradicciones más complejas, aunque ambos ilustran la fluidez racial y cultural con la cual cantantes como La India pueden interpelar varias comunidades a través de las fronteras raciales, culturales, sociales, lingüísticas y de género.

más que un proyecto comercial. Es un texto fundacional feminista porque constituye una de las primeras expresiones musicales que reconocen las diferentes generaciones de salseras, las cuales establecen una continuidad histórica, y las cuales se sugieren como paradigmas que rastrear la participación, legados, influencias y continuidades de las mujeres salseras, muchas de las cuales se han imitado y reescrito.

En la estructura de superficie, La India expresa su gratitud a Celia por haberle servido como modelo y Celia le responde como “la voz de la experiencia”, ofreciéndole consejos a ella y a su público femenino. Celia le aconseja a La India que mantenga su autonomía y un grado de control de sus producciones musicales, algo que de hecho caracterizara la carrera musical de Celia²⁰. El coro reafirma dicha autonomía con el estribillo: “Yo soy como soy”, el cual repite una de las canciones famosas de La Lupe: “Yo soy como soy/no como nadie quiere”. Esta frase articula la resistencia feminista de dichas cantantes, las cuales han confrontado las presiones homogenizadoras de la industria musical y del entretenimiento, y las cuales han rechazado ceder a las expectativas de belleza eurocéntricas. La Lupe, Celia Cruz, y La India no se sometieron a estos valores dominantes de la belleza, ya que como cantantes mulatas y afrolatinas reafirmaron siempre sus raíces afrocaribeñas. En vez de reestilizar sus cuerpos y rasgos físicos, sus cuerpos son performativos mediante sus vestimentas y sus excesos transgresores, detalles que definitivamente se oponen a la industria a la vez que producen el deseo necesario para crear un público y una fanática.

Los epítetos de “reina” y “princesa”, tan típicos en el mundo de la farándula musical, se reafirman en la canción en la voz de Celia Cruz. Sin embargo, esta jerarquía se interroga implícita e irónicamente en el mismo acto del *performance* o la interpretación, ya que Celia Cruz está cantando la canción compuesta por La India. Es decir, el consejo y la voz de la experiencia, el contenido en sí, surge no de la cantante mayor y legendaria, Celia, sino de la creación

20 Raúl Fernández. *Interview with Celia Cruz* (septiembre, 15). El Instituto del Smithsonian, Proyecto de historia oral del jazz, Hollywood, California: 1996.

musical y literaria de la discípula, de la admiradora, y de la puertorriqueña, La India. También es significativo que la presencia subtextual de La Lupe, por más mínima que sea, desestabiliza el rol fundacional central de Celia en la salsa que ella ha reafirmado mediante su epíteto, La Reina.²¹

Dos cantantes cubanas, Celia y La Lupe, con dos destinos, estilos de vida y carreras opuestos, con diferentes personalidades, localizaciones sociales, públicos e ideologías en términos de la construcción de sus personas artísticas, ambas coinciden en Nueva York a principios de la década de los 60. Ambas son exiliadas cubanas y a ambas las acepta y les da la bienvenida mayormente la comunidad puertorriqueña de oyentes, una recepción que ejemplifica los espacios interlatinos creados por la música popular como discurso simbólico. Eventualmente, La Lupe muere en el olvido a principios de los 90, mientras que Celia se torna en una leyenda viva, cantante cuya obra se ha extendido medio siglo desde Cuba, hasta México, América Latina, los Estados Unidos e internacionalmente. La visibilidad oficial de Celia como la Reina de la Salsa se desmantela sutilmente cuando La India evoca a La Lupe en su selección estratéfica del estribillo.

Otra ironía significativa dentro del discurso doble en esta interpretación es la presencia subversiva o subtextual de la santería, la cual se revela en el acto mismo de la interpretación como en el texto de la canción. “La voz de la experiencia” tiene mucho en común con la música secular afrocaribeña y hace referencia a Yemayá, a “la negra Tomasa nos bendice” y “mar y candela”, todas frases que articulan las creencias y valores de esta religión popular. Dicha

21 César Miguel Rondón. (*El libro de la salsa: Crónica de la música del Caribe urbano*, Oscar Todtmann Editores, Caracas: 1981, p. 140) cuestiona el epíteto “Reina de la Salsa” según se le ha aplicado a Celia Cruz. Al final de sus comentarios sobre las contribuciones geniales de Celia a la música salsa, Rondón escribe: “Para la salsa ella fue un regalo, un personaje que venía de la vieja guaracha y que supo prolongar el mismo espíritu en la turbulencia de los nuevos tiempos. Decir que ella fue lo mejor de la salsa es decir una mentira. Celia, tan solo, es la mayor guarachera que se ha conocido, antes y quizás después de la salsa. Pero no es la salsa, porque Celia, simplemente, supone otra cosa muy distinta”.

afiliación religiosa se puede leer en la interpretación de la canción en un concierto de Elvis Crespo, La India y Celia Cruz en San Francisco el 27 de febrero de 1999. Mientras que Celia y La India cantaban la canción, La India se hincó de rodillas frente a Celia y la llamó “mi madrina”. Aunque Celia Cruz siempre negó cualquier asociación con la santería en público, me interesa más la función de la santería como fuente de intertextualidad en la canción que como evidencia histórica de las iniciaciones de Celia o La India en dicha religión. Es claro que ambas comparten ciertos discursos y fe en los orishas. Dichas afiliaciones a la santería igualmente informan la lectura de La Lupe por parte de La India, ya que La Lupe personificó asimismo la santería en 1969²². De hecho, cuando La India se vistió como santera en la tarima, “muchos asociaron su excentricidad con la personalidad de la desaparecida La Lupe”²³. Este discurso de la santería, por lo tanto, deconstruye el discurso más oficial sobre el esfuerzo individual, el trabajo, y el profesionalismo que Celia vocalizara en “La voz de la experiencia.” El texto aquí es constantemente ironizado y se torna mucho más complejo a través de los aspectos performativos e intertextuales del dueto.

Ello nos remite a los modos en que la eliminación o abyección del “tercer partido”²⁴, en este caso La Lupe y la santería, emergen de formas veladas y subversivas, como evocaciones, y constituyen una parte central de las negociaciones de las políticas culturales latinas. Es evidente aquí lo que Joseph Roach ha denominado “*surrogation*”²⁵, aunque en parte difiere de su análisis de los funerales. Mientras la santería “desaparece” y se funde como “discurso blanco” reemplazado por las articulaciones del Sueño Americano en la voz de Celia, se invoca simultáneamente la recuperación de la

22 Ver la portada de La Lupe. *La Lupe es la reina/La Lupe the Queen* [CD]. Tico Records, New York, EE.UU., 1969.

23 Jaime Torres. “Canta a La Lupe”, *El nuevo día*, 11 de agosto de 1999, p. 104.

24 Joseph Roach. “Culture and Performance in the Circum-Atlantic World”, *Performativity and Performance*, Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), Routledge, Nueva York: 1995, p. 53.

25 *Ibidem*, pp. 53-54.

santería mediante el discurso y los gestos corporales de La India. Además, la presencia extraoficial de La Lupe dentro del intertexto musical del estribillo resalta la liminalidad de la mujer en la salsa, pero también interroga la supuesta exclusividad de Celia como la “voz de la experiencia.”

Sin embargo, los valores políticos de esta genealogía feminista no se pueden explicar exclusivamente en términos del género. Por un lado, estos discursos genealógicos son recuperativos y fundacionales a la vez que son deconstructivos. Según Foucault, las genealogías buscan disentir, no esencializar²⁶. La naturaleza subversiva de las expresiones de La Lupe en una canción que es oficialmente un homenaje a Celia tiene que ver con las múltiples venas dialógicas de influencias femeninas que La India quiere reconocer. Pero también es un comentario sobre los debates –informados por el nacionalismo– sobre la autoría, los orígenes, y la autenticidad de la salsa. Los cubanos han insistido en que la salsa fue un producto creado por la industria musical estadounidense que excluyera a los músicos cubanos de su desarrollo, pero cuyos ritmos cubanos se reciclaron y empaquetaron para distribución global. Los puertorriqueños, por su parte, proponen que la salsa no es solamente música cubana reciclada, sino un estilo musical que naciera en Nueva York a finales de la década de los 60 cuando un grupo de músicos boricuas de segunda generación buscaban nuevos paradigmas y estilos que expresaran la realidad de sus vidas como minorías raciales en los Estados Unidos. Es también un estilo musical que ha sintetizado diversas tradiciones musicales locales y que se ha vuelto la música urbana de América Latina. Estos debates todavía continúan entre académicos, músicos y oyentes. Resaltan las articulaciones fuertes entre la música popular y la identidad nacional, particularmente entre las comunidades subalternas que han experimentado y sufrido desposesiones coloniales a través de la historia, pero que hoy día se borran bajo los marcos teóricos del transnacionalismo y la globalización.

26 Michel Foucault. *Language, Countermemory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Donald F. Bouchard (Ed.), Cornell University Press, Ithaca:1977, p. 142.

En este contexto, pues, “La voz de la experiencia” es un texto significativo ya que integra las tradiciones musicales cubanas y puertorriqueñas, sus sonidos, ritmos y estilos. La canción comienza con ritmos del batá que nos remiten a los cantos y ritmos africanos religiosos y que establecen el papel fundacional de las religiones populares como la santería en el desarrollo de la música afrocaribeña. Luego, hay un cambio súbito a los instrumentos de viento, una ruptura que señala la continuidad y divergencias históricas entre la música religiosa tradicional y las funciones seculares y urbanas de la salsa. La canción luego continúa con el diálogo entre Celia Cruz y La India acompañado por arreglos musicales más cercanos a la salsa romántica que a la salsa dura, y concluye con una invocación a Yemayá, la diosa Yoruba del mar e ícono del poder femenino. La coexistencia de los marcadores musicales cubanos y puertorriqueños a través de la canción –las referencias a varias formas musicales nacionales, los ecos de la música jíbara yuxtapuestos a las referencias a Yemayá, la rumba y el guaguancó– proponen una definición alternativa de la salsa que trasciende los nacionalismos que todavía enmarcan estos debates. La presencia subversiva de La Lupe en esta canción en cuanto a Celia toma otros significados en este contexto. Mientras que Celia ha insistido en público que la música salsa es exclusivamente música cubana, La Lupe ha sido una de las pocas cantantes cubanas que asoció la salsa con lo puertorriqueño.²⁷

Por lo tanto, cuando La India hace eco de la obra de La Lupe en “La voz de la experiencia” también desestabiliza las perspectivas cubanocéntricas sobre la salsa que Celia promulgara. El discurso feminista de La India y Celia exhibe esta tensión entre las definiciones de la salsa derivadas del son cubano, y una visión de la salsa como compendio y amalgama de varios intérpretes, compositores, arreglistas y voces del Caribe, Latinoamérica y la diáspora latina en los Estados Unidos y global.

27 Los comentarios de La Lupe sobre la afiliación de la salsa con Puerto Rico se encuentran en varias de sus canciones. Además, su colaboración con Tito Puente, su disco en honor a Rafael Hernández, y sus interpretaciones de muchas canciones puertorriqueñas favoritas le otorgaron un lugar especial entre los oyentes boricuas, tanto en la isla como en la diáspora. De hecho, todavía muchos boricuas creen que La Lupe era puertorriqueña.

La India y Celia Cruz, dos cantantes con estilos musicales muy diferentes, también difieren en términos de sus ideologías políticas: la Reina de la Salsa canta desde su posición recalitrante como exiliada cubana; la Princesa desde su subjetividad híbrida como nuyorican nacida en el Bronx. Pero ambas cantan juntas la canción compuesta por La India que celebra y honra la participación de las mujeres en el desarrollo de la salsa y de la música latina. Podríamos sugerir que ello es claro ejemplo de lo que Sonia Saldívar-Hull ha denominado “feminismos transnacionales” en su propio análisis de la escritura feminista chicana y mexicana²⁸. Sin embargo, la solidaridad no se logra del todo, según sugiere la misma canción. Mientras que “La voz de la experiencia” memorializa a La Lupe, honra a Celia Cruz, y establece a La India como una cantante autónoma, no podemos ignorar las ironías que subyacen detrás de este trío de voces femeninas. Delatan el hecho de que La India es muy consciente del estatus oficial de Celia Cruz como la Reina de la Salsa, y sin embargo logra subvertir e interrogar esas jerarquías y epítetos impuestos por la industria y por la misma Celia. Estas mujeres afrocaribeñas constituyen tres minorías latinas en los Estados Unidos, tres voces que desarrollan sus carreras musicales en los Estados Unidos. A pesar de los gestos fundacionales de esta genealogía feminista, La India también reconoce y resalta las luchas de poder y las diferencias entre las mujeres que se diluyen dentro de la categoría homogenizadora de “la mujer”. La India le provee a sus oyentes una compleja negociación entre el reconocimiento oficial de Celia Cruz como Reina de la Salsa y el hecho de que dicho título le ha pertenecido a Celia en parte como resultado de la invisibilidad de La Lupe en la historia de la música popular. El homenaje de La India a Celia constituye, pues, una recuperación subversiva de las interpretaciones excesivas y más radicales de La Lupe, excesos que posiblemente no se leyeron o no se entendieron en su propia época.

El escritor cubano, Leonardo Padura Fuentes, ha escrito que la salsa de la década de los 60 y 70 constituyó una “nueva estética” que

28 Sonia Saldívar-Hull. “Women Hollering Transfronteriza Feminisms”, *Cultural Studies* 13.2, 1999, pp. 251-262.

“llenó un vacío cultural en la música popular bailable en el Caribe y en gran parte de América Latina”²⁹. Propuso una “conciencia” en la música misma. Del mismo modo, podemos argüir que el discurso feminista de La India y de las salseras en la década de los 90 ofrece una conciencia específica sobre la invisibilidad de las mujeres en la historia de esta música popular (aunque esta conciencia no sea tan aparente como lo fue en la salsa dura). Sin embargo, este discurso no concierne solamente a las mujeres. La genealogía de las interpretaciones y textos musicales de La India negocian una articulación entre la música y la identidad nacional, mediatizando las contribuciones de tanto los cubanos como los puertorriqueños y reafirmando el papel histórico de la salsa como un espacio oposicional. Esta posición se articula en formas más sutiles en los 90, especialmente mediante dichas “surrogaciones” y “comportamientos recobrados” que facilitan la articulación de diversas ideologías simultáneamente. Al examinar los diversos niveles textuales conflictivos, contradictorios y múltiples de las interpretaciones femeninas en la salsa de los 90, podemos identificar sus continuidades con la salsa dura de los 70 y entender sus divergencias históricas.

Bibliografía:

Fernández, Raúl. (1996). *Interview with Celia Cruz* (septiembre, 15). El Instituto del Smithsonian. Hollywood, California: Proyecto de historia oral del jazz.

Foucault, Michel. (1977). *Language, Countermemory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*. Donald F. Bouchard (ed.). Ithaca: Cornell University Press.

Gilroy, Paul. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Massachusetts: Harvard University Press Cambridge.

Muñoz, José Esteban. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

29 Leonardo Padura Fuentes. *Los rostros de la salsa*, Ediciones Unión, La Habana: 1997.

Padura Fuentes, Leonardo. (1997). *Los rostros de la salsa*. La Habana: Ediciones Unión.

Puleo, Augusto. (1997). "Una verdadera crónica del Norte: Una noche con La India". *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*. Fraser Delgado, Celeste y Muñoz, José Esteban (eds.). Durham: Duke University Press.

Roach, Joseph. (1995). "Culture and Performance in the Circum-Atlantic World". *Performativity and Performance*. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick (ed.). Nueva York: Routledge.

Rondón, César Miguel. (1981). *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.

Saldívar-Hull, Sonia. (13 de febrero de 1999). "Women Hollering Transfronteriza Feminisms". *Cultural Studies*.

Schechner, Richard. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Torres, Jaime. (11 de agosto de 1999) "Canta a La Lupe". *El nuevo día*, p. 104.

Discografía:

Duke, Yolanda. (1992). *Nostalgias de La Lupe* [CD]. New York, EE.UU.: RMM Records.

La India. (1992). *Llegó La India (via Eddie Palmieri)* [CD]. New York, EE.UU.: Soho Sounds.

La India. (1997). *Sobre el Fuego* [CD]. New York, EE.UU.: RMM Records.

La India. (1999). *Sola* [CD]. New York, EE.UU.: RMM Records.

La Lupe. (1969). *La Lupe es la reina/La Lupe the Queen* [CD]. New York, EE.UU.: Tico Records.

Tito Puente y La Lupe. (1965). *Tú y yo/You and Me* [CD]. New York, EE.UU.: TicoRecords.

Varios Artistas. (1998). *Holding up Half the Sky: Voices of Latin Women* [CD]. New York, EE.UU.: Shanachie Records.

CAMINA COMO CHENCHA: LA ÉTICA CÍNICA DE MYRTA SILVA¹

LICIA FIOL-MATTA

En una entrevista concedida en 1973, la cantante, animadora, y empresaria puertorriqueña Myrta Silva comentó: “*I’m a winner. Yo nunca he fracasado en mi vida. Mis fracasos fueron en los primeros años... desde que yo me hice figura, ya más nunca fracasé*”². Silva pudo aprender muy bien esta lección desde que pisó la dura Nueva York, ciudad a la que llegó a la edad de trece años. Había emigrado de Arecibo, pequeña ciudad costanera de Puerto Rico, alrededor del año 1938. Emigró para hacerse artista, según contó después a los medios. Vivió en la pobreza al igual que tantos miles de emigrados hispanos en Nueva York. Sobrellevó la necesidad económica trabajando al son de veinticinco shows de cabaret semanales, por los cuales fue escasamente remunerada. Obtuvo su primer contrato discográfico con la RCA Victor al mercadearse astutamente como cantante de guarachas picarescas, por las cuales ya empezaba a hacerse famosa a pesar de tener tan poca edad. De manera precoz, alrededor de 1939, Silva se presentó ante los gerentes de la Victor y desafiante alegó poseer una afinidad natural con este género

1 Este ensayo es una versión del texto que apareciera en la revista *Papel máquina: revista de cultura*, Santiago de Chile: agosto 2010, pp. 121-142.

2 Myrta Silva, entrevistada por Gilbert Mamery. Mayagüez, Puerto Rico 10 de febrero de 1973. Radio. Pude consultarla en la Díaz-Ayala Collection of Latin American and Cuban Music, Florida International University, Miami.

musical por virtud de su carácter (el cual, según ella, se adecuaba perfectamente a las necesidades de la interpretación guarachera).³

En *Una voz y nada más*, el crítico lacaniano Mladen Dolar escribe:

Intentaré sostener que además de los dos usos más divulgados de la voz –la voz como vehículo de significado y la voz como fuente de admiración estética–, existe un tercer nivel; el objeto voz que no se esfuma en tanto vehículo del significado, y no se solidifica en un objeto de reverencia fetichista, sino que funciona como punto ciego en la invocación y como alteración en la apreciación estética.⁴

El “tercer nivel” del cual nos habla Dolar le va como anillo al dedo a Myrta Silva, y es a este “tercer nivel” al cual me refiero cuando digo “voz” en lo que sigue. Hablo de la voz en tanto objeto parcial, en el sentido psicoanalítico.

Silva trabajó la “voz” en gran parte de sus presentaciones y grabaciones. Se convirtió en punto ciego para muchos de sus oyentes y perturbó estéticamente a los sectores dominantes de Puerto Rico, aun cuando cosechaba grandes triunfos en Latinoamérica y Estados Unidos. Más allá de una descripción musicológica de la voz de Silva, no es posible entender su inteligencia musical ni medir el impacto de su carrera sin examinar detenidamente su sorprendente ejecutoria de la voz en tanto significante. Silva fue sumamente hábil al juntar el significante con su voz y así darle rienda suelta en sus *performance* en vivo y grabadas. Como nos explica Dolar, la voz es un objeto parcial precisamente porque se relaciona y no se relaciona a la materialidad irreductible del cuerpo⁵. Es una sustancia corpórea, porque emana del cuerpo, pero

3 Myrta Silva, con Elsa Fernández Miralles, “Esta es mi vida”. *El Nuevo Día*, 25 de febrero de 1975, p. 24.

4 Mladen Dolar. *Una voz y nada más*, Ediciones Manantial Buenos Aires: 2006, p.15.

5 *Ibidem*, p. 98.

en tanto sonido está separada del cuerpo, no pertenece totalmente a él. Ocupa el lugar de lo “éxtimo”, según veremos.

A Silva siempre se la pensó como “cuerpo” y se interpretó su canto según su supuesto exceso corporal. A principios de su carrera, se la vio como una suerte de “Lolita” voraz, precoz, e insaciable. Luego se tornó en la mujer de mundo que de ser el puro objeto irreflexivo de la fantasía masculina, mujer joven y deseable, pasó a ser en sí el objeto repugnante y destructivo, ajeno al estatuto de objeto sexual. El escándalo de una mujer en sobrepeso y pasada de los treinta años de edad, quien sin embargo insistía en su derecho a la sexualidad y que tomó como piedra de toque lo vulgar y lo obsceno, nos recuerda el “cuerpo hablante” de Shoshana Felman, cuyo poder performativo se centra en la palabra, el ingenio, y la sexualidad.⁶

El epíteto más duradero de Silva fue el de la “Gorda de Oro”, que se le asignó a partir de la década de los 50. Quizás sorprenda a algunos saber que Silva rechazaba este epíteto, aunque al darle una vuelta de tuerca llegara a apoderarse de él. Sin embargo, su insistencia en la sexualidad a contrapelo de los dictámenes sociales es reveladora, en tanto descubre, por un lado, la obsesión cultural con el discurso desafortunado, pero superficial sobre la sexualidad y, por otro, la objeción a que la propuesta sexual surgiera de un cuerpo a todas luces desautorizado de lo sexual.

Ese público tenía una demanda muy particular: que Silva actuara como si las guarachas que interpretaba fueran reflejos exactos de su vida en tanto sujeto privado aunque, claro, el goce de la escucha derivaba precisamente de saber que se trataba de un juego sostenido con el significante “Myrta”. Es lo que Freud tan acertadamente llamó negación. Era de todos (o de casi todos) sabido que Silva era lesbiana. Nos parece, tomando en cuenta este presunto saber colectivo sobre el otro, que Silva encarnaba una fantasía compleja a través de su *performance* y en particular a través de su voz. Silva lidió con la identificación entre su figuración artística y su

6 Shoshana Felman. *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, trad. Catherine Porter. Stanford UP, Stanford: 2002.

vida privada, haciendo que su nombre de pila (“Myrta”) funcionara como punto de almohadillamiento (Lacan). A la vez Silva desarrolló otra figuración, con otro nombre propio claramente ficticio, que terminó ligado a su nombre de pila de forma metonímica y metafórica: “Chencha”.

Sin duda su lesbianismo tuvo mucho que ver con el asco que algunos sujetos sentían ante ella. Aunque no desestimo ese detalle, mi lectura se articula desde el nudo más amplio de lo normativo, que aquí nombro *queer*. *Queer*, tal y como lo utilizo, no es una esencia sino una contingencia. Silva concebía la voz como vehículo. Como artista, tenía un concepto claro, desarrollado de la voz, y en sus momentos más *queer* utilizaba la voz en contra de todo aquello que en lo más mínimo pudiera representar una ley estricta que pretendiera dictaminar la conducta de género (entendidos todos los sujetos, hombres y mujeres), en específico la conducta sexual. Lo que más le divertía, sin duda, era “manosear sonoramente” la moral burguesa dominante.

Por supuesto, ser lesbiana o *queer* no significa que Silva estuvo exenta de la conducta normativa. Tampoco que a un *queer* le llamara la atención ser discípulo de su ética del deseo. No hay que afirmar que disparar lo *queer* en sí resulte en beneficios automáticos a nivel social. Desde el psicoanálisis, no hay contradicción, porque el significante, cuya suerte no controlamos, no se puede sencillamente depurar de sus tendencias violentas, al igual que no se comporta como esperamos si lo ponemos al servicio de una visión beatífica de la identidad, en este caso la sexual. De acuerdo a Lacan, la ética parte precisamente de no evitar lo impropio o difícil del significante y no descomplejizar la relación del sujeto con su deseo.

“Mis tres novios”⁷, un son temprano, nos proporciona un excelente ejemplo del proceso de significación de la voz tal cual lo elaboró Silva a través de su *performance*. Silva grabó este número con el Cuarteto Victoria a los dieciséis años. Era la agrupación de Rafael Hernández, uno de los compositores más conocidos y estimados en

7 Cuarteto Victoria. “Mis tres novios”. Por Ramón Rodríguez, Victor, 1940. 78.

la música popular latinoamericana. Es una canción de doble sentido muy acorde al temperamento de la guaracha. “Mis tres novios” encarna de forma brillante el engaño del discurso romántico-sexual, y plasma en los surcos del disco el placer que se desata a raíz de dicho engaño. La cantante modula las frases simulando ser novata sexual y, a lo largo de tres estrofas de carácter alegre y despreocupado, se entrega desenfrenadamente al chiste de doble sentido. Juega con la duplicidad que se crea entre el sonido físico, que responde a la noción colectiva que se tiene de la voz femenina inocente, y la sabiduría sexual que exhibe el sujeto que canta.

No podemos olvidar, al escuchar esta canción hoy día en una placa de 78 (con todo lo de aurático que tiene ese objeto) que Silva era una jovencita y que estas canciones que hoy conocemos por medio de grabaciones tenían como propósito principal ser cantadas en vivo. Estos cuerpos jóvenes femeninos circulaban en ambientes que se nutrían precisamente de la precariedad del cuerpo femenino cantor, espacios donde la exhibición y consumo de ese cuerpo tenía mucho que ver con la recepción de la voz. Encima, se trataba de una actuación en la cual Silva simulaba “hablar” mediante trozos recitados que la artista ideaba de antemano y a veces improvisaba en escena, trozos que no quedan inscritos como parte de la letra “legal” de la canción y que ponen hincapié en el llamado al oyente de parte del cantor. El otro escucha esa voz disfrazada de oralidad pero sabe que no es la voz de la conversación íntima, que es en verdad rítmica–reproducida por vía tecnológica– enervantemente acusmática.⁸

Canta Silva en el minuto 1:28:

Qué novios más chulos tengo
me dan gusto, demasiado
y solo porque los tengo
locos con este cantao

8 Pienso en Michel Chion. *The Voice in Cinema*, trad. Claudia Gorbman, Columbia United Press, New York: 1999, y en Kaja Silverman. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana United Press, Bloomington: 1988.

Mira negro que te toco el clarinete la trompeta el saxofón lo que tú quieras te lo toco, te poso boca arriba, boca abajo, de perfil de laíto como quieras me retrato mi papi mi santo te quiero sí.

De hecho, en este juego de doble sentido son los instrumentos los que refieren al órgano masculino (trompeta, clarinete, saxofón), quizás remitiendo al oyente a los integrantes del conjunto, todos hombres, presentes en el momento de la actuación y cuyos cuerpos silentes no se pueden sin embargo ignorar a la hora de pensar la voz como objeto parcial en el marco de la grabación. Los verbos “tocar” y “soplar” son parte del habla sexual pero más allá de ese hecho lingüístico importante, cuando examinamos su papel en esta interpretación, destacan y le dan un lugar primordial a aquello que queda fuera de la moral dominante, el sexo fuera de la norma de la procreación y ejecutado allende el seno familiar. Las poses “ridículas”, léase inusuales, que asume la hablante y sus frases sexuales “te poso”, “me retrato” son divertidas, pero además evocan el aspecto visual de la *performance*, que sin lugar a dudas iba acompañada de gestos, pasos, y expresiones subidos de tono ejecutados por Silva y que la hacían el centro y punto ciego de la actuación. El éxtasis sexual se nombra en la tercera estrofa mediante el verbo “volar”, que enfatiza la *jouissance* que se transmite principalmente por un acto sonoro muy característico de Silva y que se convirtió en su sello: el recitativo con sus modulaciones sugerentes, interjecciones jocosas, gruñidos, risas, y demás armas de un variado arsenal vocal. Durante el *fadeout* con el cual concluye la grabación, escuchamos a Silva que sigue improvisando como si el juego de palabras no tuviera fin, recreando la fantasía de plenitud e inexhaustibilidad en el acto sexual.

El recitativo de Silva es memorable porque “suena” a juego sexual. El receptor de las tres primeras estrofas es un amante masculino, representado por los “novios”. A partir del primero de dos trozos recitados por Silva, la canción se dirige al oyente y habla de los tres amantes en tercera persona. La cantante se dirige a cada uno de los amantes como si fuera singular, sin embargo el tono de la

canción sugiere que todas las partes están “enteradas” del engaño y derivan placer de él. Claro, no se trata de situaciones reales sino de la representación ante el público. Es seguro que el elemento que hace que esta representación funcione, inclusive hoy cuando escuchamos el disco, es la voz de Silva como instancia de *este cantao*, posición que Silva agudamente entendió como función del objeto parcial, como posición en la interlocución musical. Son las decisiones musicales de la artista las que hacen materializar el canto y en particular el *cantao* o, como dice en otra parte de la canción, el *vacilón* de Silva.

Lo primero es la simulación, a través de la voz, de un papel de muchacha inocente hija de vecino. Luego, Silva incorpora arrullos y balbuceos e incluso hace que las palabras a veces no se distingan, poniendo el sentido estrictamente lingüístico en un plano secundario al de la voz como materialidad, sustancia, e invocación al otro. Es en ese sentido que Silva se hallaba próxima al cuerpo, y no en el sentido tan superficial que acusaban los críticos, simpatizantes o enemigos, debido a una reacción de asco ante el hecho cotidiano de lo soez. En su llamado al otro, que a fin de cuentas es el oyente y no los amantes que nombra la canción, Silva revela que conocía de modo intuitivo el “vacío”: “Esta ubicación –la intersección, el vacío– convierte a la voz en algo precario y elusivo, en una entidad que no puede ser hallada en la sonoridad plena de una presencia sin ambigüedades, pero tampoco es mera falta”⁹. La escucha, entonces, es clave. Para recordar un clásico de Simon Frith, la notación musical tiene sus límites cuando se habla de música popular¹⁰. Solo la grabación puede captar y transmitir algo de esos sonidos en esa voz para la posteridad.

Silva no compuso “Mis tres novios”. Su autor es uno de los integrantes del Cuarteto Victoria, Ramón Rodríguez. Sin embargo, como tantas otras composiciones que hicieron famosa a Silva, esta se escribió para musicalizar esa figura artística que era “Myrta”. Es

9 *Op. cit.*, Dolar, p. 146.

10 Simon Frith. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard United Press, Cambridge and Londres: 1998, p. 63.

decir, esta canción, como otras bastante famosas, no existiría sin la creación de Silva y su juego sostenido de autorreferencia. Por esa razón no existen muchos o casi ningún *cover* de ellas. La cuestión de la autoría se complica bastante porque se trata más bien de colaboración y en última instancia el éxito del canto, su felicidad en el sentido performativo austiniano, no puede darse sin la voz de Silva¹¹. Sencillamente cuesta que suene “bien” en otras voces. No es que sea un imposible absoluto, pero cuesta. Lo que hay que reproducir es la relación de Silva con la escucha en sí.

Dolar nos recuerda que Lacan, en su enumeración de los objetos parciales, añadió la nada¹². “Nada”¹³ es el significante abrumador de la canción que más se identifica con Myrta Silva, “Nada”, que grabó primero en Nueva York en el 1942 y cantó en incontables ocasiones a lo largo de su carrera:

Nada, no quiero que me miren

No quiero que me digan que me toquen que me hablen que me inviten a cantar.

Nada, ya no me llamo Myrta

Así es que ya lo saben que mi nombre ya no existe ni por tierra ni por mar.

La tercera estrofa nos cuenta que la hablante está hastiada del matrimonio, y en la cuarta nos impele: “Nada, escuchen lo que digo”, para entrar en el sabroso coro:

11 J.L. Austin. *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge:1975.

12 Jacques Lacan. “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, *Escritos 2*, Siglo XXI, México: 1997, pp. 797-8. (En la traducción figura como “el nada”, para distinguir los distintos significados de dos vocablos en francés, *rien* y *néant*, que tienen idéntica traducción al español. Para evitar confusiones, he preferido ceñirme a la norma gramatical).

13 Cuarteto Victoria. “Nada”. Por Rafael Hernández, canta: Myrta Silva, Victor, 1942. 78.

Ay cara cara carambita
Ay cara cara carambamba
Esta rumba ya me trae loquita
Esta rumba ya me trae cansá

Y en las dos estrofas que le siguen a este primer coro, la cantante, nombrada por el autorreferente “Myrta”, quiere destruir la orquesta junto con la armazón de la fama para traer una “nueva rumba sabrosona, juguetona”. La canción termina con el coro que simula el cansancio de la cantante, notablemente erotizado. La cantante incorpora el sonido de la respiración agitada. La canción termina con el último bocado de aire de la cantante, de forma muy distinta a la canción “Mis tres novios” que termina con un *fadeout*.

No le ha tomado más de tres minutos a esta figura, “Myrta”, restarle autoridad al público, disolver los lazos normativos de la reproducción, socavar la autoridad del director de orquesta, y rechazar todas las palabras (*paroles*) que no provengan de su canto. Ha utilizado en el coro algunos de los recursos que vimos en “Mis tres novios”, en particular el tono lastimero de la niña hija de vecinos, inocente e inexperta, y el balbuceo y el murmullo amorosos, pero ya en relación directa con el oyente a manera de seducción y en una voz completamente autónoma. Al final de la canción Silva emplea un tono grave y aspira justo en el micrófono.

El momento más extraordinario de la canción, a mi juicio, es el enunciado “Nada/ya no me llamo Myrta”. Decir “mi nombre ya no existe” equivale, desde la teoría psicoanalítica, a afirmar “mi nombre, a partir de este momento, es un significante”. No ha sido posible comprobarlo pero no sorprendería que incluir su nombre de pila fue idea de Silva, y es muy probable que Silva comentara y cambiara algunos de los versos, como era la costumbre entre músicos. Este significante se colmó de sentidos a lo largo de varias décadas de carrera artística, gracias al genio musical de Silva y a su poder performativo.

Al comentar su método de trabajo, Silva explicó:

Yo siempre he sido una artista sin libreto. Yo soy una artista que, si el público está bueno, yo estoy fabulosa y si el público está malo, yo estoy mal (...) Lo mío es, como decimos en el argot musical, *ad lib*. Yo trabajo *ad lib*. A mí no se me puede marcar los compases ni atraparme cuando estoy trabajando *ad lib*.¹⁴

La genialidad de Silva, eso que no se puede captar con descripciones musicológicas de la voz, estriba en esa habilidad de “calentar” al público, de trabajar la relación entre el soneo y su respuesta y así meterse dentro de la frase musical y dominarla –acto que muchos comentaristas asocian con lo masculino–.

La cadencia es clave en esta atrevida apuesta a la “nada” en tanto objeto parcial. Empecé con “Mis tres novios” entre muchas otras canciones de doble sentido porque es un ejemplo, tanto de la precocidad de la cantante, como de la importancia de la cadencia. La hablante de esa canción se pregunta si la causa del apego de sus amantes es su *cantao*. El *cantao* se define por tiempo, ritmo, compás, entonación, modulación y tono. En “Nada”, Silva invoca *esta nueva rumba* y, como vimos, termina la canción con el último jadeo del cansancio erotizado de *esta rumba*.

El crítico Juan Carlos Quintero Herencia ha señalado que la voz del soneo es una voz percusiva¹⁵. De acuerdo a Quintero Herencia, todas las interpretaciones que busquen fijar el sentido de la salsa fracasarán porque hay un elemento en la salsa que se escurre ante la imposición de significado; él lo llama “la máquina”. Silva era timbalera profesional (de hecho, la primera mujer en obtener dicho certificado de empleo en la Asociación Federal de Músicos en Estados Unidos). Sin embargo, lo que quiero subrayar aquí es que su uso de la voz es en sí percusivo. Era una sonera excelente que con consistencia y agudeza trabajó la conexión cultural que entronca el engaño de la sexualidad con la mujer, entendida como la “no toda es” de Lacan, a través de la cadencia (*mi cantao, esta rumba*, y luego

14 Silva, entrevistada por Mamery.

15 Juan Carlos Quintero Herencia. *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*, Ediciones Vértigo, San Juan, P.R.: 2005.

el *tumbaíto* y tantas otras referencias a su canto rítmico). Sus balbuceos, murmullos y jadeos destruyen la noción de legibilidad sencilla de la letra legal; en tanto que sonidos se acercan a la animalidad y trabajan el linde entre *zoe* y *bios*. Silva juega con el significante en sí, con la “nada”.

En 1942, Southern Music (en la actualidad, Peer International) concertó el primer viaje de Silva a Cuba. Silva publicó la primera canción de su autoría con ellos, el bolero “Cuando vuelvas”, en 1941 y siguió registrando todas sus composiciones con ellos. El viaje culminó el proceso por el cual la primera figuración de Silva, la de niña objeto sexual, que interpretó, por ejemplo, “Mis tres novios”, cedió ante la figuración más poderosa de “Myrta”, creación autónoma y altamente conceptual de la propia Silva.

Silva hizo varios viajes a Cuba hasta el 1959. Con frecuencia pasaba temporadas actuando en vivo en salas y en la radio, hasta que llegó a hablar de Cuba y La Habana en particular como su “segunda casa”. En esta época también recorrió Latinoamérica y los Estados Unidos. Mantuvo a Nueva York de centro de operaciones hasta principios de la década de los 50. Todos los comentaristas de música opinan que esta es la época dorada de Silva. Silva grabó decenas de discos en 78 y cosechó sus mayores éxitos. Esto coincide con un intenso trabajo de autorreferencialidad (como vimos en “Nada”). Sus interpretaciones comenzaron a incitar la ira de los guardianes de la moral dominante en las Américas. En Cuba, la Comisión de Ética Radial publicó en la prensa una lista de canciones censuradas donde figuraban varias grabaciones de Silva, entre las cuales encontramos “Adiós Comay Gata”, “Camina como Chenchela gambá”, “Déjame ver” y “Échale tierra y tápalo”¹⁶. Gran parte de estas canciones se hicieron éxitos porque jugaban con la identificación entre los temas de doble sentido, la guaracha picaresca como género musical, y el temperamento artístico de la propia Silva. La mayoría de estos éxitos se escribió teniendo en mente la

16 Ver, por ejemplo, “Acuerdos adoptados por la Comisión de Ética Radial”, *Diario de la Marina*, La Habana, Cuba: 8 de junio de 1947, p. 37. Agradezco la generosidad de Yeidy M. Rivero.

personificación escénica que Silva hacía de “Myrta”. Muchos se basaron en ideas originales de la artista, que les entregaba a los compositores para que compusieran guarachas picarescas que ella luego interpretaba. (Baste con nombrar los ejemplos “El bombón de Myrta”, “Mis dos motores” y “Cómo duele eso”).

A Silva se la recuerda sobre todo por ser “vulgar”. Con esto quiere decirse de mal gusto y poca categoría. Me parece que la mentada vulgaridad de Silva tiene que examinarse como discurso altamente pensado, como intervención a nivel del sentido mismo. Igual me parece que el alcance de este gesto no se debe subestimar. Resulta obvia la declarada y desafiante embestida a la moral dominante. Sin embargo, no se trata de un simple juego. Silva proponía una particular relación con el deseo, con el claro fin de que su público la emulara.

Por supuesto que el deseo no es immune a que las narrativas y prácticas de la modernidad lo aprovechen dentro del marco capitalista y su tendencia a la explotación, muchas veces despiadada, de los sujetos. Silva siempre recordó su época cubana de modo idealizado. La cosa se complicó cuando Silva se mudó a su Puerto Rico natal alrededor de 1954. Allí se habló de ella cual puertorriqueña dudosa, de afiliaciones sospechosas. En lo superficial, se habló con desprecio del amor y lealtad de Silva por Cuba (hasta el día de hoy, gran parte de los puertorriqueños están convencidos de que Silva era cubana). Aunque Silva devengara beneficios de sus lazos con el *establishment* de la radio y la televisión, donde, como nos ha explicado Yeidy Rivero, laboraban muchos profesionales cubanos, pienso que su triunfo le trajo consecuencias mixtas¹⁷. Como vemos, ser una *winner* no implica que el juego siempre sea tan sencillo, incluso puede tornarse muy feo.

Tomo el título de este artículo del éxito más rotundo de Silva, la guaracha “Camina como Chenchá la gambá”¹⁸, del compositor

17 Yeidy Rivero. *Tuning Out Blackness: Race and Nation in the History of Puerto Rican Television*, Duke University Press, Durham, N.C. y Londres: 2005.

18 Myrta Silva con Orquesta “Camina como Chenchá”. Por Antonio Fernández. *Camina como Chenchá* [LP], Ansonia, 1962.

Antonio Fernández, mejor conocido como Ñico Saquito. Autor de un sinnúmero de temas de doble sentido, Fernández escribió “Chencha” a partir del bosquejo del personaje que le proporcionó Silva. Silva cantó “Chencha” en espacios muy heterogéneos, entre ellos el Teatro Nacional de Cuba, el Escambrón Beach Club de Puerto Rico, y el Teatro Puerto Rico del Bronx en Nueva York, espacios que convocaban sujetos sociales muy distantes entre sí. En principio, la canción versa sobre un tipo popular, “Chencha la gambá”. No obstante, la canción se compuso a partir de la personalidad escénica de Myrta Silva y debe su éxito en gran medida a la densidad de significados que ya para ese entonces se asociaban con “Myrta”. La figuración de una mujer hipersexuada, que se desprecia por su supuesta falta de moral pero a la vez funciona como incitación al discurso sexual, fue la metáfora engañosa bajo el signo de la cual se suturaron quiebres que empezaban a despuntar en el tejido social. La incitación de la canción surge del escrutinio obsesivo del sujeto en cuestión por parte de los oyentes, quienes se imaginan estar “descifrándolo” o más precisamente, descifrando en clave visual su manera de andar por la calle.

Recordemos que una buena porción de oyentes asistieron a *performance* en vivo. Allí gozaron de lo lindo viendo a Silva recrear el personaje de la “gambá” y es seguro que Silva no escatimó oportunidades de utilizar sus brazos, hacer gestos faciales y recrear movimientos corporales, también en clave visual, para enfatizar el doble sentido de la canción y desarrollar cada vez más el personaje de “Chencha” como sujeto alucinante. No me cabe duda de que Silva integró elementos de venerables tradiciones teatrales, como el burlesque, el vodevil y el circo. Lo monstruoso, lo estrafalario, y el sentido de humor cruel eran típicos de esos espacios en los que operaban otros registros de lo normal y donde el deleite no se depuraba de sus aspectos rudos, no se “limpiaba” para consumo medio o alto burgués.

No se puede discutir la industria de la música popular sin tener en mente la interrelación entre lo sonoro y el régimen escópico. La canción “Camina como Chencha la gambá” trabaja esta relación.

Sin embargo, a través del continente se sabía de “Chencha” mayormente por la grabación en 78. Por lo tanto en esos primeros años “Chencha” se conocía principalmente por vía sonora, es decir a través de la escucha. La primera grabación se hizo en 1946 y vendió medio millón de copias, cantidad extraordinaria para la época. Silva odiaba esta versión. Afirmó en más de una ocasión que el arreglo era “horrible”. Peter Szendy menciona que el arreglo musical debe entenderse como acto muy especializado de la escucha¹⁹. Silva prefería su propio arreglo de “Camina como Chencha”, donde su escucha estaba en evidencia y en el cual trabajó, nuevamente, sobre la letra “legal” de la canción para crear una breve obra maestra de comedia musical. Esta versión se grabó cerca de quince años después, en México. Ya para 1962, “Myrta” se encontraba ineludiblemente vinculada a “Chencha”.

“Chencha” se había transformado significativamente. De figuración de mujer hipersexuada se convirtió en reina del chisme de vecina, gracias a un segmento televisivo, *Tira y tápate*, que Silva había incorporado a su show musical *Una hora contigo*, inaugurado en la televisión puerorriqueña en 1956. “Tira y tápate” es el nombre de un juego infantil. Sin embargo, en la década de los 50, con la guerra fría y el auge del desarrollismo en Puerto Rico, *Tira y tápate* resonó hondamente en clave de paranoia. Vale la pena añadir que esta recepción paranoica se acentuó porque Silva también publicaba una columna sobre la farándula musical, “Tira y tápate”, en la revista *Bohemia libre puertorriqueña*, revista del exilio cubano aparecida en 1961. Esto le dio aún más un cariz de persecución a toda palabra de Silva.

Silva tuvo un éxito enorme como empresaria y animadora de televisión. *Una hora contigo* figuró en la cartelera televisiva de 1956 a 1964. En esa época los productores tenían que procurar ingreso de los anuncios publicitarios, y así nació el segmento *Tira y tápate*. Silva hablaba de los productos de los patrocinadores de su show, ensalzando la propaganda publicitaria con el chisme. Más tarde

19 Peter Szendy. *Escucha. Una historia del oído melómano*, Paidós, Barcelona: 2003.

en la vida alegó que todos los chismes eran inventados, que nada correspondía a hechos reales, pero el público simplemente lo tomó como verdad y se identificó plenamente con ese placer morboso. El segmento humorístico surtía los resultados esperados desde el punto de vista del financiamiento del programa, pero alteró irrevocablemente la ética de esta voz. Aun cuando Silva pensara que mantenía control sobre los dos significantes que había ideado, "Myrta" y "Chencha", la voz de "Chencha" se convirtió en una voz persecutoria no muy alejada del aparato estatal desarrollista.

El programa trajo grandes figuras musicales a la televisión puertorriqueña. Fue muy innovador y variado. A Silva le encantaba la música de toda índole, popular y clásica, y sus invitados reflejaban la gama de su gusto personal y su actitud de apoyo a todos los artistas, jóvenes o consabidos, desconocidos o famosos. "Chencha" tenía sus momentos de crítica social, a la manera de la famosa "Lengualisa", personaje radial de la genial cubana Rita Montaner, ejemplo de gran estrella a quien muchos consideraban una "chusma". No obstante, a diferencia de Rita Montaner y su "Lengualisa" a la "Chencha" original se la desexualizó y "Myrta", como personaje artístico, quedó como álgter ego de "Chencha" en vez de a la inversa. "Chencha" llegó a acaparar a "Myrta", cuando esa no era la relación de origen entre las dos figuraciones. Las formas de deseo que Silva había desarrollado por vía sonora, si bien no se extinguieron del todo, se vieron bastante disminuidas. Con la fundación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico y su aparente marcha inexorable hacia el "progreso", el deseo que Silva había encarnado tan brillantemente a través de su *performance* ahora llamaba a la ejecutoria de otro deseo, el deseo de consumo, que apelaba tanto a los turistas en hoteles de élite como a los inmigrantes de clase trabajadora en Nueva York y sobre todo, a la consumidora femenina que miraba la televisión. La voz de Silva, en tanto objeto parcial, se debilitó. Algunos comentaristas de la música y del público en general opinan que en la década de los 60 Silva perdió la voz, pero lo que sucedió fue que Silva alteró su *performance*. Su voz, desde el análisis musicológico, siempre fue limitada (tenía un

registro de una octava solamente), y no cambió significativamente. Hay que subrayar que su virtuosismo no dependía de tener una voz privilegiada en el sentido restringido de la ejecutoria amplia de notas, escalas, y demás; su virtuosismo y genio musical partían de la clave, del escenario, del soneo. Es en el contexto del cambio en la voz como signifiante que he de analizar la segunda grabación de “Camina como Chenchá” que es como una *riposte* a la recepción que confundía sus personajes artísticos con la propia Silva, y como una teorización, si se quiere, de los vericuetos de la voz.

Ansonia Records lanzó el disco que, como ya he señalado, se grabó en México. Este sello se dirigía intencionalmente al mercado ya rentable de la nostalgia. A pesar de este detalle, Silva logró transformar los chistes algo simples de la canción de Níco Saquito para retomar su declaración de una ética no-normativa ante la práctica discursiva de extinguir sujetos indeseables o fuera de la ley. No dispongo del largo necesario para examinar la canción en todos sus detalles. Quisiera hacer hincapié en los trozos “hablados” de la canción, los que no pertenecen a la letra legal, y a las instancias donde Silva le cambia la letra a la canción. Son momentos muy significativos y podría decirse ominosos, puesto que toman un gesto ya familiar e inocuo (en su especificidad, la burla de parte del público a Silva) y le dan una vuelta de tuerca que obliga al autoexamen, si es que el que escucha está poniendo en práctica esa escucha ética de Silva, esa ética cínica.

Esos apartes ponen en marcha un distanciamiento irónico de la obra en el momento mismo de la *performance*, distanciamiento crítico que podemos atestiguar cada vez que escuchamos el disco. El tono de mofa y de desprecio que asume la voz recrea una reacción cínica ante la identificación que se ha obrado entre la cantante de carne y hueso y sus personajes artísticos. Silva ofrece una “lectura” simultánea de la *performance*, creando una canción paralela, como si fuera un doble sonoro de la canción original, con un resultado más que cómico o no tan cómico como se pensaba. La naturaleza violenta de la canción queda al descubierto. Silva perfora la superficie del humor y habita de lleno el cinismo.

Que yo nací con mi pata gambá igualita, igualita que Chencha. ¿Y qué tengo que ver yo con Chencha, si nací con mi pata gambá?

Como dije, hay momentos en que Silva le cambia la letra a la canción, pero además desde este principio trabaja el tono, elemento de difícil reproducción en la página. Lo hace cuando habla acerca de los insultos que el sujeto recibe por la calle mientras va caminando, por ejemplo, en el minuto 1.19. Silva le impone una crudeza ausente en la primera grabación, subiendo el volumen de la voz a la vez que cambia la letra y acentúa el aspecto rítmico (“¡La geentee me gri-ita Chencha!”). Otra instancia del cambio de la letra ocurre en el verso: “Ya me cambiaron el nombre/ahora me llaman Chencha Silva”. Tal parece que el juego chismográfico se ha malinterpretado, que el público ha definido a “Myrta” solo por el chisme y en particular se ha pasado de la raya con especulaciones sobre su vida sexual. En la penúltima estrofa, ya en soneo declarado, Silva acelera el tempo del original. Ahora repite: “Camina camina camina camina camina camina Chencha”, quizás a modo de autointerpelación o lamento (al estilo del blues, de seguir andando la vida a pesar de una carga enorme). En el verso final Silva abiertamente grita: “¡Que yo camino como Chencha!”, como si hubiera asumido una condena. Este final se distingue bastante de la primera versión, que termina en *fadeout*.

Silva subraya, a través de su interpretación, que “Chencha” no es Silva. La canción habla en tercera persona sobre este personaje, Chencha. El comentario seguido que Silva desencadena a través de los paréntesis y apartes (frases, risa, quejidos, burlas) elabora una narración paralela basada en la negación (en el sentido psicoanalítico). Por ejemplo, canta en el minuto 2:30: “Que yo nací con mi pata gambá” y luego dice, a modo hablado, con tono dialógico, “yo no lo niego”. “Yo no lo niego”, es una respuesta sumamente oblicua a la pregunta con que abre la canción: “¿Y qué tengo que ver yo con Chencha?”, que aparece en la letra de Níco Saquito. “Yo no lo niego”, que no es parte de la letra legal de la canción, es el grito de guerra, el llamado a las armas de Silva. Mas, ¿qué puede contener una afirmación que es una negación, sino el vacío, la nada, una nada

más vacía aún que la nada del tema “Nada”? El verso “Nada, ya no me llamo Myrta”, encuentra un eco inquietante, hasta diría yo un poco espeluznante, en el verso “Ya me cambiaron el nombre/Ahora me llaman Chenchá Silva”. Ese monstruo híbrido, esa muñeca de horror ahora ocupa el lugar donde una vez estuvo “Myrta”. Sin embargo, la canción nos dice claramente que quien ha inventado a “Chenchá Silva” no ha sido la cantante, o al menos, no ha sido ella sola. La recepción, el ambiente de paranoia, las figuraciones misóginas de lo femenino, la naciente sociedad del consumo, el público, todos han sido los autores, por igual.

Habría que señalar que la diferencia clave entre las dos versiones de “Chenchá” (la de 1946 y la de alrededor de 1962) radica en el uso percusivo de la voz, y que a la hora de la re-significación de la canción el soneo de Silva cuenta tanto como el cambio de la letra que efectuó y las interjecciones y los paréntesis que añadió. Definitivamente logra hacer del arreglo el acto de escucha del cual habla Szendy. Aunque la primera versión es buena y sabrosa, esta sin duda es más performativa, y la *performance* era la esencia de Silva. Los *covers* que se han hecho de “Chenchá” no logran transmitir la picardía de Silva pero aún más, no llevan a cabo una lectura del texto musical pop. Silva, en sus momentos más contundentes, ponía en evidencia la escucha misma. No hay versión de esta canción, hasta la fecha, que plasme la arrolladora “negatividad” de Silva. Silva socavó la letra de la canción y cuestionó los límites de la referencialidad en el ambiente pop. Es como si Silva hubiera reescrito la canción para que la *performance* correspondiera a su deseo: encarnar el lugar alrededor del cual circula la pulsión misma. Encarnar la nada, el vacío con que nos habíamos topado en las canciones anteriores.

La Chenchá de alrededor de 1970, muy distinta a la de las décadas de los 40, 50 y 60, es la Chenchá que se recuerda hoy. Es la Madame Chenchá de “Bola”, otro personaje creado por Silva, conjunto de una bola de cristal y efectos especiales de luz, con el cual Madame Chenchá hablaba en monólogos de aproximadamente ocho minutos en su programa de televisión de los 70, distinto

del primero durante la época muñocista²⁰. Los temas de Madame Chenchu eran la infidelidad, la cirugía plástica, los problemas sociales de Puerto Rico, la hipocresía sexual. Pero lo que recuerda mucha gente es que Silva se dedicaba a sacar del clóset a los homosexuales de la farándula y política, tildándolos de “perversos”.

Los discos de Silva de los 60 y 70 se pueden conseguir, aunque algunos solo circulan de manera pirata. Sin embargo, casi todos la recuerdan como esta última Chenchu, sin historia o carrera, que adoptó al parecer de la nada (otra vez la nada) una voz hiperbólica y estridente. No estoy descontando el hecho que algunos televidentes se sintieran insultados o heridos en tanto sujetos sociales por ciertos contenidos del discurso de Silva. Sin embargo, opino que Silva nunca actuó sin tener en mente una ética. Quizás la podemos nombrar, al fusionar a Foucault con Lacan, una *ética cínica*²¹. En cuanto al objeto voz, Silva vino a ocupar lo que Lacan denominó “extimidad”, y que Dolar explica (a partir de Giorgio Agamben) así:

Esto entonces, una vez más, pone a la voz en una posición muy paradójica y peculiar: la topología de la “extimidad”, la inclusión/exclusión simultánea, que retiene lo excluido en su interior. Porque lo que presenta un problema no es que la *zoe* sea simplemente presocial, la animalidad, el afuera de lo social, sino que persista en una misma inclusión/exclusión, en el corazón de lo social, así como la voz no es un simple elemento externo al habla, sino que persiste en su interior, posibilitándolo y a la vez recorriéndolo fantasmalmente con la imposibilidad de simbolizarlo.²²

20 Se le dice “muñocismo” a la época durante la cual Luis Muñoz Marín ocupó el cargo de gobernador de Puerto Rico e implementó el programa económico, político y cultural del Partido Popular Democrático, del cual fue autor principal, junto a importantes colaboradores (1948-1964).

21 Me refiero a la discusión sobre la *parrhesia* de los filósofos cínicos, que practican, según Foucault, la *predica crítica*, la *conducta escandalosa* y el *diálogo provocador*. Michel Foucault. *Fearless Speech*, Semiotexte, Los Angeles: 2001, pp. 115-133. Para el abordaje de la ética en Lacan, ver Jacques Lacan. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires: 1988.

22 *Op cit.*, Dolar, p. 131.

Sugiero, siguiendo a Lacan, que los televidentes de los 70 atestiguaron cómo Silva adoptó de lleno el *sinthome*. Se trata una refundición de la noción más tradicional del síntoma, donde, según la teoría lacaniana tardía (que no por azar se da en los 70), el analizado no ha de buscar descifrar el mensaje en el síntoma sino recalibrar y reordenar su relación con el deseo²³. Existieron varias manifestaciones del *sinthome* de Silva. Devoción exagerada a su madre, que ya había agotado cualquier función pública, protectora de máscara de la “normalidad” (se decía: “era lesbiana, pero buena hija”) para exhibir algo mucho más personal. Fábula de un matrimonio previo con David Silva, actor mexicano de cierta fama en los 40, matrimonio que, de acuerdo a conocidos y a revistas de farándula mexicana, nunca ocurrió, fábula que surgió cuando ya, para los efectos de “taparse”, no era necesaria. Otra ficción, esta vez la de un embarazo de este actor. La *jouissance* problemática de la última “Chencha”, que le costó amenazas de atentados contra su seguridad, recibidas en sus oficinas de televisión. Por último, la *jouissance* más tierna y benigna de referirse a sus boleros como sus hijos (“Mis canciones son como mis hijos, y a mis hijos no los pongo a pelear”), quizás como manera de aliviar la enorme herida de que se la acusara de robarle canciones a otra puertorriqueña, Sylvia Rexach, y en general de haber padecido de dudas sobre la autenticidad de su temple artístico íntimo porque supuestamente su alma “tosca” no podía sentir los afectos del bolero.²⁴

Silva insistió en que los puertorriqueños se identificaran con el síntoma. Propuesta horrorosa para algunos, deleitosa para otros, pero ciertamente imposible de soslayar. Esta figuración final de Silva funciona como un grotesco que, a la manera de Wolfgang Kayser, se caracteriza precisamente por no pretender ofrecer

23 Jacques Lacan. *Seminario 23. El sinthome*, Paidós, Buenos Aires: 2006.

24 La cita proviene del programa *Myrta Silva, los compositores, su música, y anécdotas*. La serie se grabó en 1981 y Silva era la productora y animadora. Fue uno de sus últimos trabajos televisivos. No se sabe la fecha exacta de la transmisión de este capítulo, que Silva dedicó a su propia obra de compositora. Pude consultarlo en los Archivos TuTV de San Juan, Puerto Rico.

sentido coherente alguno²⁵. No había nada que descifrar, como en el síntoma tradicional del psicoanálisis. Había que actuar, había que pensar desde la ética cínica. A través del *sinthome*, Silva regresó a la nada.

Bibliografía:

“Acuerdos adoptados por la Comisión de Ética Radial”, *Diario de la Marina*. La Habana, Cuba: 8 de junio de 1947, p. 37.

“Desde Borinquen”. *Latin Beat Magazine*. Septiembre 2008.

Austin, J. L. (1975). *How to Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press.

Chion, Michel. (1999). *The Voice in Cinema*. Claudia Gorbman (trad.). New York: Columbia United Press.

Felman, Shoshana. (2002). *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Catherine Porter (trad.). Stanford: Stanford United Press.

Foucault, Michel. (2001). *Fearless Speech*. Los Angeles: Semiotexte.

Frith, Simon. (1998). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge y Londres: Harvard United Press.

Kayser, Wolfgang. (1966). *The Grottesque in Art and Literature*. NY: McGraw Hill.

Lacan, Jacques. (1988). *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques. (1997). “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”. *Escritos 2*. México: Siglo XXI.

Lacan, Jacques. (2006). *Seminario 23. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.

Mamery, Gilbert. (Entrevista a Myrta Silva) Mayagüez, Puerto Rico, 10 Feb. 1973. Radio. Pude consultarla en la Díaz-Ayala Collection of Latin American and Cuban Music, Florida International University, Miami.

25 Wolfgang Kayser. *The Grottesque in Art and Literature*, McGraw Hill, NY: 1966, pp. 186-7. “El creador de grotescos... ni debe ni puede sugerir un significado... la unidad de la perspectiva en lo grotresco consiste en una visión desapasionada de la vida en esta tierra cual juego de títeres vacío y sin sentido, o teatro de marionetas caricaturesco...”. Traducción mía.

Mladen, Dolar. (2006). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Quintero Herencia, Juan Carlos. (2005). *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*. San Juan, P.R.: Ediciones Vértigo.

Rivero, Yeidy. (2005). *Tuning Out Blackness: Race and Nation in the History of Puerto Rican Television*. Durham, N.C. y Londres: Duke University Press.

Silva, Myrta y Fernández Miralles, Elsa. (1975). "Esta es mi vida". *El Nuevo Día*, 25 Feb. 1975, p. 24.

Silva, Myrta. (1981). Programa de TV: *Myrta Silva, los compositores, su música, y anécdotas*. Archivos TuTV de San Juan, Puerto Rico.

Silverman, Kaja. (1988). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana United Press.

Szendy, Peter. (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona: Paidós.

Discografía:

Cuarteto Victoria. (1940). "Mis tres novios". Victor.

Cuarteto Victoria. (1942). "Nada". Victor.

Myrta Silva con Orquesta. (1962). "Camina como Chenchá". *Camina como Chenchá* [LP]. Ansonia.

LAS VIUDAS DE LA SALSA

ANA TERESA TORO ORTIZ

I

Sábado. Tres de la tarde. Calle Cerra en Santurce. Una mesa de dominó. Tres hombres. Boleros.

Martes. Tres de la tarde. Discos Viera en Santurce. Un hombre de 30 años busca el disco de su papá. Va de viaje y ese es el regalo que lleva para la gente nueva que conocerá.

Viernes. Diez de la noche. Camaradas en El Barrio en Nueva York. El Flaco Navaja canta las canciones de Héctor Lavoe, con esa voz que tiene que es una mezcla entre el soniquete jíbaro de Lavoe y la inagotable expansión de la voz de Marc Anthony.

Jueves. Dos de la mañana. El Boricua en Río Piedras. Suena Maelo. "De todas maneras rosas". Una pareja joven, de estudiantes, la baila. En la esquina, un expreso político los mira. Está serio. Pero sonrío de vez en cuando.

Miércoles. Seis de la tarde. Un muchacho adolescente escucha a Rubén Blades solo en su cuarto. Las letras se le quedan en la cabeza y va comprendiendo que el mundo es más grande que su barrio pero que a su vez el mundo cabe en su barrio.

Viernes. Nueve de la noche. Un hijo saca a bailar a su madre en un quinceañero en el que toca La Sonora Ponceña. "De qué callada manera". Y la señora nunca fue más feliz.

Lunes. 21 de abril de 2014. Doce del mediodía. Ponce. Decenas de guaguas amarillas con muchachos de los Hogares Crea. Gente de todas las edades. Tres trabajadores de la construcción escriben con macilla en un panel de madera mientras el cortejo fúnebre pasa: “Juan Albañil Familia”. Hombres solos. Muchos hombres solos observan la comitiva pasar por las calles de Ponce, hasta llegar a la calle Guadalupe donde creció Cheo Feliciano, que ha muerto y todo mundo lo llora cantando “Amada mía” y “Los entierros”. Los hombres solos cargan cartelitos con mensajes, hechos a mano, en cartulina comprada en alguna farmacia.

Cheo se fue. Murió el mismo día que Gabriel García Márquez. Un jueves santo. Rubén Blades lo vino a llorar en el funeral multitudinario que hubo antes en San Juan. Días después, el día del entierro, sudar y llorar fueron la misma cosa.

Llegaron al Cementerio La Piedad. El entierro al final, fue privado. Decenas de personas se quedaron con las manos agarradas de los portones. El más indignado de todos era un hombre blanco enrojecido por el sol, quien con una cerveza en la mano empezó a reclamar que eso que estaba sucediendo era injusto porque “¡Cheo es mi familia!”. Otro gritaba: “Nosotros los hemos cargado a todos, a Cortijo, a Ismael, a Héctor”. Lloraban de rabia. De calor. De pena. De todo a la vez. Cuando el luto viene por la voz se siente en medio del pecho, desde el mismo lugar desde donde se canta. Un luto que más que llorarse, se respira. Lo invade todo. Como el aire.

II

Hay un hombre de ojos claros y achinados que una vez al año se pone nervioso. Madruga, como madrugan los niños para buscar los regalos de los Reyes Magos. Decir madrugar es decir poco. La verdad es que a duras penas ha dormido. Antes que nadie, se viste. Tenis y pantalones cómodos –hará calor–, camiseta con los rostros de sus ídolos, bulto con lo necesario y un güiro ajustado ya a sus manos. Como una extensión de sus brazos. Como un volver cosa la alegría.

Le dicen Chelo. Es uno de los hermanos de la familia Montijo de Ciales. Y todos los años va al Día Nacional de la Zalsa, que organiza la denominada emisora nacional de la salsa, Z 93. Es un día de orquesta tras orquesta, de sol maldiciente y lluvia redentora, de bailar hasta que salgan callos o para que salgan callos, de ocupar un estadio entero para ver a los cantantes –los que quedan– y recordar a los muertos –que todavía duelen–.

Chelo llega temprano, se mueve mucho, con ansiedad. Entregado del todo al mando del sistema nervioso. La alegría o su sospecha nos obliga a movernos, como si no pudiésemos recibirla quietos. Nos tumbaría. O a lo mejor, es simplemente la cosquilla. Pero a Chelo un día como ese, nada lo tumba. Va a bailar, a cantar, a tocar su güiro, por ocho, diez, doce, diesiséis horas. Da igual. Ese día no hay horario. No hay plan, ni medidas. Hay música y hay veces en que eso es suficiente.

No ha sido poca la espera. En su casa tiene un cuartito pequeño, una pequeña capilla cocola donde pasa las horas escuchando, reviviendo. Todo el año. Pasa el año. Los años. Como si rezara pero cantando y al fin llegara el día en que le bajaran sus santos. En que fue escuchado.

III

Son muchos los cantantes, pocas las voces que hacen cosas así, o más bien, que las provocan. Ismael Rivera, por ejemplo máximo, lo hizo. Con su sonido de cemento, ladrillo y arena, de juego y guapería, tirando la piedra y escondiendo la mano, con ingenio y autoridad de barrio, con un balance perfecto entre coraje y ternura, cambió las reglas del juego ese hombre que dejó de ganarse 50 pesos como maestro albañil para ganarse 30 como cantante de orquesta. Vaciló con la clave, se le trepó encima al coro, soneó como se lo pedía el ritmo y ese arrebatado de espontaneidad trascendió, lo coronó como el Sonero Mayor. Para él no hay sustituto. Tuvo con él la salsa su siglo de oro.

Héctor Lavoe lo hizo de otra manera, pero es parte del siglo, de ese siglo de salsa gorda y espesa. Apestosa, dice uno. De esas

décadas que comprimieron lo que comprime un siglo en un sonido de trombones desordenados y voces arrancadas del estómago.

La de Jéctor no tenía arena, tenía campo, jibarería y un poco de esa agua clara del Caribe, de esa agua del sur que es más cristalina que el resto de las aguas que rodean el archipiélago puertorriqueño. Las del norte son aguas más oscuras, de un azul más azul. En el sur, puros espejos. De ahí vino esa voz. De los espejos.

Era el primo de todos nosotros que lo que quiere es cantar, tirar su manito de dominó, estar tranquilo, ser el más bravo en algo, el más bravo, en algo. Ser bravo. El más. En algo. Más bravo. Cantar sin entenderlo tanto, sin pensarlo tanto, como se canta cuando la voz y el cantar se parecen al hambre. La tripa no miente.

Dos hombres. Dos de muchos cantantes que ha dado Puerto Rico, que ha dado la salsa. Pero dos que han terminado por ser una especie de bandera tras la cual se entiende lo que es el país y lo que son sus hombres antes y después de que dejáramos de mezclar cemento para mezclar otros polvos y de que la inocencia blindada de conocimiento del jíbaro resucitara en un trabalenguas reguetónico. Maelo. Jéctor. Son dos versiones del país. Son la salsa antes de la salsa. La mezcla antes de la mezcla. El efecto y la causa. Son un lugar donde es posible ser macho y llorar, donde es posible morir de pena y bailar porque nada importa. Son un hogar para los que pierden la voz o para los que la tienen pero no saben cómo suena, y la escucharon en ellos por primera vez.

IV

Hay otro hombre que lo entiende bien. La cocolería la comparte con sus hermanos. Mujeres que decoran sus casas con fotos de El Gran Combo, hombres artesanos que tallan aretes con la letra Z para una oreja y 93 para la otra. Gente que prefiere irse a la parte de atrás de los conciertos con tal de que los dejen bailar. Gente que baila sola, sin querer verse bien, saltando si el cuerpo y la música se lo pide, moviéndose con la devoción del que le permite a la música entrar al cuerpo por la vía más honda. No es que sean salseros, eso sería decir poco. No es que son la salsa, son la gente, mi gente,

tu gente, son la esquina, el pueblo, los pueblos, son el cuerpo, los cuerpos, son la pena que se baila y la risa que se llora. Eso, todo a la vez y bailando.

Él es el artesano. El que hace los aretes de Z 93. Se llama Bienvenido Montijo y no sabe si este año irá al Día Nacional como lo ha hecho de manera ininterrumpida durante toda su vida. Ya no le impresionan tanto las orquestas como antes, ya no va toda la familia, como antes. Pero la salsa no lo abandona, ni él a ella. Habla de la música como quien habla de su familia, del lado más cercano de su familia. La escucha tranquilo, como quien escucha una nana. Como si la música fuera un lugar donde todo se pone en pausa, se arregla y nos salvamos de algo. Y en la música hay vidas, ajenas y propias, porque la cuestión es que cuando una voz logra metérsele por dentro a la gente y tocarle los nervios ocurre un milagro.

V

Y es que la salsa es muchas cosas pero también es ese lugar. Es ir a las tumbas, pero también es vivir del amor. Y sí, la salsa es macharrana, es el pau pau te voy a dar de la amenaza, es una época, es una masculinidad rota que se construyó agrietada como el país. Con un pie aquí, otro en Nueva York y con el corazón muchas veces desorbitado por toda América Latina. Es todo eso sí, y se ha pensado sobre eso, se ha escrito sobre eso, se ha condenado eso, se ha expulsado, señalado, repudiado. Pero pasa que las cosas no son solo las cosas. También en la masculinidad de la salsa hay mucha ternura.

Y si bien la salsa tiene ese lado oscuro y maldito, también encierra en la masculinidad que construye una blandura y una hermandad entre hombres que es casi un pecado observar. Pero a veces las palabras pierden significado, como los himnos, como tantos símbolos. Y en lugar de cantarle a los golpes, se le canta al recuerdo. Confieso, incluso con un poco de vergüenza todavía, que me he cogido bailando alguna de las canciones más machistas de la salsa. Aborrezco el mensaje, pero a veces el sonido es otra cosa. ¿Que por qué siento vergüenza? Quizás por una conciencia contemporánea, por un maldecir lo que es injusto y por una culpa

inevitable por tener que reconocer que aunque haya cosas que me dan asco, tienen que ver conmigo y con mi historia. Y el cuerpo lo asimila mejor que yo. Esa parte la entiendo, pero hoy me interesa la ternura.

Quizás no se habla de eso –de la ternura– por puro pudor, porque después de todo, los cocolos de la mata de verdad, de la mata, mata, cuando pierden un salsero no es que se les muera un ídolo. Ellos enviudan. Y los lloran como viudas. Y los recuerdan como viudas en el rosario que en lugar de cuentas tiene botones de vellonera.

Es un luto masculino. Bailador. No porque los hombres también lloren, eso ya lo sabíamos. Sino porque los hombres, aunque a veces no lo parece, también pierden la voz. O la fuerza, que es la misma cosa.

LA CATEDRAL DE LA MÚSICA LATINA EN PUERTO RICO¹

CRÓNICA: ELMER GONZÁLEZ. FOTOS: JOSÉ RODRÍGUEZ

Un grupo de entusiastas de la música popular tiene sus encuentros cada sábado a partir del mediodía en Viera Discos, la tienda de discos más completa de la isla. Allí es posible encontrarse y compartir con músicos, coleccionistas, melómanos y visitantes de otros países.

Y es que “el viejo Viera” es la llave para encontrar ese disco o tema del pasado o del presente que ha cautivado nuestra atención. A sus 80 años de edad, Rafael Viera Figueroa atiende personalmente a los clientes que le llegan diariamente. Su conocimiento amplio del mundo discográfico latinoamericano le permite recomendar discos, identificar y encontrar temas específicos en su amplio inventario o conseguir fuera de Puerto Rico el disco que le solicitan. Su objetivo principal es dejar a sus clientes satisfechos.

Viera ha incursionado en casi todas las ramificaciones de la industria disquera local. Tras una experiencia previa de trabajos en Nueva York, comenzó como promotor de discos en Puerto Rico al iniciarse la década de los 60. Para esa época fue el primer promotor local del sello disquero Fania. Desde entonces se convirtió en productor, dueño de su sello disquero, distribuidor y coleccionista de LPs en múltiples géneros musicales.

1 Este artículo fue publicado en *Latin Beat Magazine*, en septiembre de 2008, en la columna “Desde Borinquen”.



Rafael Viera frente a La Catedral de la Música Latina en Santurce.

En 1978 estableció su tienda La Casa del Coleccionista, en la famosa calle Cerra de Santurce, sector en el que varios distribuidores y productores de discos tenían sus almacenes y oficinas. Muy pronto Viera se convirtió en un ícono de la industria por la diversidad de su inventario con especialidad en salsa y la música romántica del pasado.

Su espacio fue por muchos años “la oficina” y el lugar de tertulia del fenecido compositor Tite Curet Alonso. Era común encontrar en cualquier día de la semana a músicos como Willie Rosario, Bobby Valentín, Tommy Olivencia y otras luminarias de la salsa que simplemente consideraban el lugar como un oasis para intercambiar impresiones con amigos y clientes del local.

Cuando la industria del disco comenzó un periodo difícil de inestabilidad económica en la década actual, Viera decidió expandir sus operaciones mientras que varios de sus competidores se retiraban del mercado. Fue entonces que en el 2007 estableció La Catedral de la Música Latina, un local que fue ocupado antes por una iglesia protestante. Con más espacio físico y un inventario de más de 80 mil discos de diferentes formatos, Viera mira hacia el futuro con optimismo.

Junto a Richie, su hijo y mano derecha en los negocios, encontró un lugar en el mercado con carácter de exclusividad. Así lo reconocen los melómanos locales y los cientos de colombianos, venezolanos, peruanos, panameños y mexicanos que visitan cada año la tienda buscando “rarezas” y producciones independientes de discos salseros y boleros del pasado.



La orquesta de Don Perignon en vivo en Discos Viera. (Foto tomada el mismo día, narra el autor).

El sábado pasado lo visité como de costumbre. Allí, entre tragos de piña colada preparados por la familia Viera, la orquesta de Don Peringnon, y el septeto del tresero boricua Tito García ofrecieron desde el mediodía una promoción “In House” presentando “en vivo” el repertorio de sus grabaciones más recientes. Ya en semanas anteriores hicieron lo mismo la Orquesta Miramar, el grupo San Juan-Habana, Sammy García y el Sabor de Puerto Rico, el trompetista Charlie Sepúlveda y Gilberto “Pulpo” Colón Jr., entre otros.

La Catedral de la Música Latina está localizada en la avenida Manuel Fernández Juncos 909, esquina calle Hoare en el sector Miramar, en Santurce Puerto Rico. Un lugar que merece ser visitado por todos los que siguen las grabaciones de la buena música salsera y los clásicos populares latinoamericanos. Por supuesto, traiga su cámara fotográfica pues es posible que se encuentre con algún artista famoso del mundo musical.

PRELUDIOS EN BUGALÚ¹

JUAN FLORES

Las raíces del bugalú son más profundas que su supuesto acto fundador, incluso si son los logros exhibidos por Richie Ray y su grupo, con su mezcla creativa de sabores de jazz y de rock con los estilos cubanos tradicionales, todo en nombre del bugalú. Se puede decir que sin usar la palabra, “Bang Bang” y “El Pito” están más cerca de lo que es el bugalú, musical y socialmente, que cualquier cosa en el repertorio de Richie Ray y Bobby Cruz en esos años. La obscenidad, la fuerte presencia de la música funk y soul, el rompimiento abrupto con algunas convenciones tradicionales del estilo latino, todo figura centralmente en la mayoría de los bugalús y apunta claramente a las influencias musicales que sentaron el escenario para esa breve pero dramática transición en la música latina de mediados de los años 60. Después de todo, Jimmy Sabater tuvo la inspiración para “El Pito” (que en 1965 debió haber precedido las canciones del álbum *Se soltó*, de Richie Ray) no del piano de Richie Ray sino de los motivos básicos de “Manteca”. Jimmy estaba pensando en Machito y Dizzy Gillespie y en su grabación del tema que se convirtió en la piedra angular de la fusión del jazz y la música

1 Este es un fragmento del ensayo “Chachacá con un backbeat: canciones e historias del bugalú” que apareciera en español en el libro *Bugalú y otros guisos*, edición y traducción Juan Otero Garabís. Ediciones Callejón, San Juan: 2009.

latina. Incluso las palabras de “El Pito” (*I’ll never go back to Georgia*) fueron dichas por Dizzy al comienzo de la grabación de “Manteca” y comprenden una frase que Jimmy asocia más que ninguna otra con la experiencia y expresión afroestadounidenses. Lo que más le apeló para propósitos de “El Pito” fue el ajuste perfecto entre el ritmo de esa frase hablada y la cadencia del fraseo musical latino “*Never go back to Georgia never go back.*” “Fue todo esto”, Jimmy comenta, “y ninguno de nosotros había estado en Georgia.”

Durante la era del bugalú, los músicos puertorriqueños, fueran novatos o experimentados, habían sido formados durante el célebre periodo del mambo en los años 50. Todos ellos, incluso los que se aventuraron más hacia los campos musicales no latinos, reconocen su deuda con el *Big Three*, y hablan con asombrada e incalificable gratitud de los encumbramientos de las orquestas de Machito, Tito Rodríguez y Tito Puente, especialmente en su hogar inolvidable, el Palladium. Mambo, guaguancó, guajira, son, guaracha, bolero, chachachá, todos ejecutados al máximo de su potencial, fueron la música que nutrió e inspiró a los músicos latinos durante los años 50 y a través y más allá de los 60. Las dos manías mayores de la década –la fiebre del charanga-pachanga de la primera mitad y la del bugalú de la segunda– surgieron y sucumbieron en el resplandor crepuscular de los años del Palladium.

Pero la nueva generación de latinos que emergió durante los 60, incluyendo los músicos de veinte años o menos, fue también criada en otra cultura musical. Mientras en sus hogares estaban rodeados de un completo panorama de estilos latinos, en la radio y en las actividades familiares y vecinales, muchos jóvenes puertorriqueños escuchaban doo-woop y otros ritmos y sonidos del blues y del rock ‘n’ roll. Mientras los músicos “más viejos” asociados con el bugalú, los que estaban en sus treinta, habían tocado con o en asociación con las bandas de la era del mambo, los más jóvenes normalmente recuerdan que su música favorita cuando estaban creciendo (“*nuestra* música”) había sido el R&B y otras formas de la canción popular estadounidense, especialmente el doo-woop. Los compositores e intérpretes influyentes del bugalú, como Tony Pabón, de la

banda de Pete Rodríguez, Johnny Colón y sus vocalistas Tito Ramos y Tony Rojas, además de Bobby Marín, King Nando y muchísimos otros, fueron miembros o a veces fundadores de grupos de doo-woop, comenzando con los tres que formaron los Teenagers junto a Frankie Lymon y quienes evidentemente compusieron algunos de sus mayores éxitos. Para King Nando, los Drifters eran su grupo favorito después de llegar de Puerto Rico en los años 50 y para Jimmy Sabater eran los Harptones, aunque su “rey” de todos los tiempos era, por su puesto, Nat King Cole.

En el mundo del músico del bugalú entonces coexistían dos lenguajes musicales: el de su herencia cultural y familiar y el de la vida entre sus pares en las calles y la escuela. El reto era cómo unir estos dos mundos y crear un nuevo lenguaje propio. King Nando habla de cómo siendo adolescente, criado con doo-woop y el primero rock ‘n’ roll, una vez fue al Palladium y escuchó a Tito Rodríguez tocando “Mama Güela”. “De ahí en adelante”, recuerda sobre este momento en 1961, “*latinicé* todos mis arreglos de R&B”². La carrera musical de Johnny Colón, cuya banda ganó fama con la grabación Bogaloo Blues en 1967, comenzó cuando él formó y cantó con el grupo doo-woop de East Harlem, los Sunsets. Para Colón, el bugalú era sobre todo “un tipo de puente, un camino para los jóvenes músicos y fanáticos latinos, criados R&B de revincularse con su herencia musical”. Este vínculo musical tomó muchas formas, y solo algunas se llamaron bugalú. En realidad, el repertorio del bugalú incluye no solo los ritmos y sonidos latinos adornados con estilos afroamericanos, sino también las canciones del R&B, el funk y el soul, con toques de percusión e instrumentación latina, más letras o inflexiones en español. El único requisito para ser parte del mundo del bugalú es que los dos idiomas musicales estén presentes, y que los públicos latino y afroamericano encuentren algo con qué relacionarse.

2 Max Salazar. “Latinized Afro-American Rhythms”, *Salsiology: Afro-Cuban Music and the evolution of Salsa in New York City*, W. Boggs (Ed.), Excelsior, Vernon: 1992, p. 244.

Aunque opacado por los rumbos similares del Cubop y el jazz latino de la generación anterior, las fusiones “cros culturales” características del bugalú difieren de manera significativa. Por una razón, los músicos latinos del periodo del bugalú tenían ambas tradiciones –la latina y la afroamericana–, que actuaban como fuerzas activas en su experiencia desde el principio de sus esfuerzos musicales, mientras que con pocas excepciones, durante los años 40 y 50 había todavía una división entre músicos latinos y afroamericanos en términos de trasfondo formativo. Más aún, el bugalú envolvió la mezcla del estilo afrocubano con el vernáculo, el blues y las corrientes basadas en el gospel de la música afroestadounidense, los sonidos del R&B y el soul que saturaron las ondas aéreas y animaron ampliamente los escenarios populares del periodo de los 60, y alcanzaron amplios mercados ni siquiera aproximados por ningún tipo de jazz. Fue la música de las fiestas y de los bailables del amplio público estadounidense la que la fusión del bugalú tomó como el socio más directo de los sonidos populares latinos, tanto que, aparte de la conexión más inmediata con los estilos afroamericanos, el bugalú envolvió el vínculo de la música latino-caribeña con el mercado musical pop a un nivel sin precedentes en periodos anteriores. Una personalidad salsera, Izzy Zanabria, considera al bugalú latino como “el máximo potencial que teníamos que superar en términos de música”.³

Mientras el mambo y el doo-woop forman la doble herencia de los años 50 que integró el bugalú, hay precursores más inmediatos, de principios de los años 60, que anticiparon muchos de los rasgos del bugalú latino y que ayudaron a entender en un contexto más amplio el furor que pasó a dominar el campo musical latino más tarde en la década. Ese contexto puede ser pensado como la música latina de Nueva York de los 60, el periodo anterior al surgimiento de la salsa, en términos cronológicos, o en expresiones musicales tales como soul latino, la amplia esfera de las fusiones

3 Vernon W. Boggs. “Visions and Views of a Salsa Promoter-Izzt ‘Mr. Salsa’ Sanabria: Popularizing Music”, *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*, W. Boggs (Ed.), Vernon: 1992, pp. 187-193.

latinoafroamericanas de las cuales el bugalú forma parte. Antes de que el bugalú entrara en la escena, por ejemplo, había música latina en inglés, que conectaba sonidos y ritmos funk y soul (al igual que el jazz), basada en conversación improvisada o en ruido festivo y con ventas capaces de quebrar las listas nacionales. En canciones como “To Be with You”, de Willie Torres; “El Watusi”, de Ray Barretto; “Watermelon Man”, de Mongo Santamaría; y “Azúcar”, de Eddie Palmieri, todas grabadas a principios de los 60, ya están presentes muchos de los ingredientes identificables del bugalú y un nivel de logro musical pocas veces sostenido durante los años del bugalú. Estas eran, junto con “Oye como va”, de Tito Puente, las grabaciones latinas más populares de esos años, y todas envolvían una inflexión de tradiciones latinas en dirección a los sonidos afroestadounidenses del R&B y el soul. Todas se encuentran entre los “clásicos” del soul latino (a excepción de la de Puente, donde la asociación está más basada en la versión de rock latino de Santana de 1969), y así prefiguran en formas variadas el gesto del bugalú.

“To Be with You” ha sido considerada como “la balada de soul latino de todos los tiempos”, juicio que pocos latinos de Nueva York de principio de los 60 discutirían⁴. Lo que parece sorprendente es que tal estatura se le otorgue a una canción interpretada completamente en inglés y que evidencia ser mucho más soul que latino. Fue escrita a principio de los años 50 por Willie Torres y Nick Jiménez, responsables de componer algunas de las piezas de baile musical latino en inglés, empezando con una versión de “I’ve Got You Under My Skin” en tiempo de chachachá y el muy popular “Mambo of the Times”⁵. Torres, al reflexionar sobre esos tempranos cruces, siente que existía una necesidad de líricas en inglés no solo para llegar a un público no latino sino también entre los latinos de Nueva York de la época. “Tienes que recordar”, dice Torres, cuya carrera musical se remonta hacia principios de los años 40:

4 *Op. cit.*, Max Salazar, p. 241.

5 *Ibidem*, p. 240.

... que la mayoría de nosotros éramos nuyoricans, nacidos aquí y alimentados aquí. Machito y ellos, ellos eran como el ancla, pero como el tiempo pasaba, en la mayoría de los muchachos su español era limitado como el mío. Yo hablaba español en casa porque no tenía alternativa. Pero tener un gran conocimiento del español, no lo tenía. Entonces me junté con Joe.

Continúa, refiriéndose al líder de la banda Joe Cuba, y pudo haber añadido a Nick Jiménez, Jimmy Sabater, Cheo Feliciano, entre otros. “Él era de mi época también. Entonces dijimos, vamos a hacer esto en inglés y funcionó”. Hasta aquí está claro que mucho antes de la era del bugalú, como se ejemplariza por los primeros años del sexteto de Joe Cuba, ya existía una comunidad latina en Nueva York mayormente bilingüe y dominante del inglés.

Torres nunca llegó a grabar “To Be with You” con la banda de Joe Cuba, aunque la cantó frente a un sinnúmero de audiencias en hoteles y clubes a lo largo de los años 50. Empezando con un debut memorable en el Stardust Ballroom en 1953. Incluso Torres grabó el número en el disco *Manicero* de las Alegre All-Stars, donde el productor, Al Santiago, la llamó “bolero-gas”. Pero Torres dejó el grupo de Cuba en 1956. Entonces fue Jimmy Sabater, el principal vocalista anglófono de la banda en esa época, quien inmortalizó la canción en el sencillo de 1962. Su inclusión en el disco *Steppin’ Out*, de 1967, asocia la canción con el bugalú con el que tiene en común principalmente su tendencia a las letras en inglés. El acento musical “latino” de esa balada romántica R&B es además silencioso, con tiempo de bolero y toques de bongó en contrapunteo con las armonías vocales que cargan el espíritu romántico de la canción. Como está diseñada para un escenario de salón estadounidense, Torres no vacila en llamar la atención sobre el hecho de que “To Be with You” es realmente una reinterpretación de un viejo bolero, “Nunca” (No te engañé), que él mismo canta a menudo en español como “Estar contigo”.

Sin embargo, Willie Torres sí llegó a hacer “El Watusi”. “¿Te acuerdas de esa canción, ‘El Watusi’?”, pregunta.

Bien, lo estás mirando ahora. En verdad, yo soy la otra voz. No la profunda que hace la mayor parte hablada, sino la otra, el watusi mismo del que él está hablando y a quien le están hablando. Ray Barretto, quien hizo el número, me escogió para ser la otra voz, solo para gruñir unas pocas palabras en respuesta a la voz profunda, el que está hablando sobre el watusi como el más grande y peor de toda La Habana: “Caballero, acaba de entrar el watusi, ese mulato que mide siete pies y pesa 169 libras... El hombre más guapo de La Habana”. Esa voz profunda y sonoramente cubana era Wito Cortwright, que era la segunda voz y tocaba el güiro con Arsenio Rodríguez. Nosotros éramos las voces. Entonces yo soy el watusi.

Pocos, además del círculo de Willie Torres, podrían saber que él era la voz del temible tipo rudo del vecindario; no obstante, la grabación de 1962 de Ray Barretto alcanzó los primeros veinte en las listas de popularidad de los Estados Unidos en 1963, llegando al número tres en mayo de ese año. Para esa época fue la primera grabación de una banda latina en alcanzar ese sitio, y actualmente se mantiene como el éxito comercial más grande, aún sin superar, en la larga y variada carrera de Barretto. “El Watusi” estaba originalmente pensada para ser el lado que acompañara la más lograda charanga moderna como parte de la fiebre del charanga-pachanga en la música latina de Nueva York. Pero fue “El Watusi” –ese extraño ejemplo de “braggadoccio” con sabor a charanga en el español duro de las calles de Cuba– el que cautivó y en cierta forma preparó la escena para el fenómeno del bugalú. Obviamente, aquí no es la letra bilingüe o en inglés, ni la mezcla de sonidos R&B, aunque no se puede dudar que hubo muchos afroamericanos entre sus seguidores. En este caso, es la naturaleza espontánea y natural de sus voces y la atmósfera alborotosa que anticipa canciones como “El Pito”, “Bang Bang”, “At the Party” y otras en el modo del bugalú. Las palmadas, que acompañan el inalterable compás del bajo a lo largo del número, llegaron a ser una seña del bugalú latino, como hizo (en muchos casos) la libre y abierta estructura tonal. “¿Las letras?”,

Willie Torres recuerda riendo, “las hicimos todos mientras estábamos juntos”.

Pero el afortunado éxito de “El Watusi” predice la manía del bugalú también de otras formas, una asociación subrayada por la grabación popular de Willie Rosario de 1968, “Watusi Bugalú”. El éxito comercial de este número grabado por una banda latina que alcanzara las listas de los más vendidos, es de por sí una prueba de que era posible inventar con sonidos latinos y tener éxito. Pero hay otras razones que explican la atracción de este simplón rapeo hispano con el silbido de la charanga, más allá de su novedad musical, que también apunta a su relación con el bugalú. Pues el watusi fue también uno de los bailes más populares, ese mismo año de la grabación de Barretto, especialmente después del aplastante éxito de “Wah Watusi”, de los Orlons, que se mantuvo entre los más vendidos por trece semanas, alcanzando a ser el número cinco el año anterior. La fiebre del baile fue introducida por los Vibrations con su hit de 1961, “The Watusi”, que de hecho está basado en una melodía similar “Let’s Go, Let’s Go, Let’s Go” de Hank Ballard y los Midnighters (el grupo que, incidentalmente, cantó la versión original de “The Twist” en 1959, un año antes que la histórica versión de portada de Chubby Checker). La palabra “watusi”, por tanto, junto con sus diversas connotaciones indefinidas y en conexión con un baile bien conocido, estaba sonando cuando “El Watusi” salió a la calle; entonces, la grabación de Barretto, con un lenguaje musical sin relación alguna con el watusi estadounidense, se montó en la ola de esa pegajosa familiaridad del momento.

Claramente, unos años más tarde, el bugalú latino estaba similarmente implicado en las fiebres bailables prevaecientes y en las categorías pop de su tiempo. A pesar de que no hay certeza sobre su lugar de origen –Chicago y Nueva York son los principales contendientes–, está establecido que el bugalú era “el nuevo baile de más éxito de 1965-1966”, los mismos años del surgimiento del bugalú latino, rápidamente opacando al jerk, al twine y al monkey de las

temporadas anteriores⁶. La primera de las muchas grabaciones del bugalú, según esta versión, fue “Boo-Ga-Loo” por el dúo de Chicago de baile-comedia-canto Tom y Jerrio, quienes dicen que tomaron la idea al ver el baile durante la presentación de un disco. “La grabación, difundida por ABC, fue un enorme éxito de millones de ventas para la pareja en abril de 1965”. Le siguieron un montón de grabaciones de bugalú (incluyendo “Boogaloo Party”, de los Flamingos), muchas de las cuales alcanzaron a ser éxitos moderados en los mercados del soul y el funk. Otras historias del bugalú negro, menos orientadas hacia la ciudad de origen y las listas de éxitos y más hacia la fuerza musical, identifican a “Mustang Sally” e “In the Midnight Hour”, ambas hechas populares por Wilson Pickett, como el sonido más esencial de los números clásicos del soul. Fue también Pickett quien grabó el tremendo éxito “Funky Broadway”, de 1967. Ya sea que el bugalú se defina por estas grabaciones, algunas más memorables que otras, o por el peculiar baile “que tiene un *look* totalmente nuevo comparado con bailes anteriores, y su popularidad llegó hasta los blancos”⁷, es claro que bugalú fue el nombre más reconocido para la música funky soul en ese momento de su historia, y que el bugalú latino tomó su nombre y el impulso directo de *crossover* de esa fuente inmediata. Aunque musicalmente más cerca de su tocayo afroamericano que de “El Watusi”, el bugalú latino evidencia por asociación el mismo proceso de popularidad de masas y en una escala mucho más influyente.

Pero ni “To Be with You” ni “El Watusi” ejemplifican la cualidad musical principal del bugalú latino, que es la fusión de ritmos afro-cubanos con algunos del funk. Ese logro es más directamente atribuible a Mongo Santamaría y Willie Bobo; y más familiar para el público general en otras listas de éxitos de esos tiempos, “Watermelon Man”, de Mongo, estuvo en las listas nacionales en agosto de 1963. Hay quien pudiera considerar “Watermelon Man”, escrita por Herbie Hancock, como “el bugalú original”, aunque aquí la

6 Robert Pruter. *Chicago Soul*, University of Illinois Press, Urbana: 1991, p. 204.

7 *Ibidem*.

referencia sea específicamente musical. Mucho más allá, la improvisada atmósfera conversacional de las voces –algunos gruñidos, sonidos de animales y exhortaciones al público–, el tema de Mongo posee el sonido, el sentimiento rítmico de la fusión latin-funk, más reconocible en el contragolpe percusivo de los timbales y en otros elementos mayormente afrocubanos de la sección rítmica. Mientras el quejido de los metales es mayor en el jazz latino por el cual Mongo es famoso, la textura rítmica de la pieza está más cerca del R&B, y es el pronunciado contragolpe el que anticipa el efecto distintivo del bugalú latino.

A pesar de que esta grabación de “Watermelon Man” fue la que atrajo amplia atención a esta posibilidad musical, había otros músicos que compartían con él este campo temprano de funk latino y que personificaban más directamente la fusión rítmica puertorriqueño-afroestadounidense. Uno, obviamente, fue Willie Bobo, el negro puertorriqueño nacido como William Correa en el Harlem hispano, quien fuera el protegido de Mongo desde finales de los años 40. “Yo era su intérprete”, dijo de su relación el gran congucero cubano, “y en respuesta él me enseñó diferentes tonos de los sonidos que la conga es capaz de producir”⁸. En melodías como la significativamente titulada “Fried Neck Bones and Some Home Fries” (Huesos de cuello fritos con un poco de papas), Bobo se sitúa equidistante en el cruce de las culturas afrocubanas y afroestadounidenses, con un olfato particular y agudo para el funk. Al otro lado de la división latinonegra, está Pucho, el afroamericano Henry Lee-Brown, de Harlem, quien formó el Latin Soul Brothers, compuesto por músicos afroamericanos y famoso, entre otras cosas, por *Boogaloo on Broadway*, grabación suya de 1967. Es Pucho, de hecho, quien recuerda a Willie merodeando entre los músicos “*smelling for funk*” (husmeando en busca de funk). Pucho recuerda que su banda era, junto con la de Mongo y Willie Bobo, uno de los mejores tres actos de latin-funk en los años previos al bugalú, su propio grupo sirviendo como el terreno de entrenamiento para los otros dos que

8 Bobo, citado por Max Salazar, *op. cit.*, p. 241.

lo sobrepasaron en prominencia. Él tocaba timbales, uno de los afroamericanos de Harlem que dominaba el instrumento según la memoria de Benny Bonilla, el timbalero de la banda de Pete Rodríguez. Durante mediados de los 60, Pucho podía típicamente hacer bugalús latinos tomando solo un éxito soul conocido de la época (menciona "Mustang Sally" e "In the Midnight Hour", entre otros) y "poniéndole ritmos latinos". Y fue Pucho, el hábil timbalero de los Latin Soul Brothers, quien acuñó su propio lema para la música del bugalú latino: "chachachá with a backbeat" ("chachachá con contragolpe").

Irónicamente el músico latino que se estableció con mayor prominencia en el umbral del bugalú fue uno de los que lo trató con más expreso desdén. Porque fue Eddie Palmieri, quien en esos días veía al bugalú como la regresión más trágica de la música latina en Nueva York, el que impuso con temeraria creatividad la música latina en los 60 y abrió los ojos y los oídos a los músicos de la era del bugalú a lo que esa música podría ser para su generación. La admiración que generaba entre los músicos asociados con el bugalú latino era unánime. La Perfecta de Palmieri, con cinco álbumes excelentes desde 1963, era la banda latina más caliente a mediados de los 60 cuando el bugalú entró en escena. Tenía los mejores contratos en todas partes, y con Manny Oquendo en los timbales, Barry Rogers y el brasileño José Rodríguez en sus distintivos trombones y sus ingeniosos arreglos, Palmieri estableció las normas para la atracción absoluta de músicos y público, entre el público y otras nacionalidades. De hecho, en otro presagio del atractivo social del bugalú, Palmieri tenía un seguimiento amplio y entusiasta entre los afroamericanos. El origen de uno de los mayores éxitos de Palmieri en esos años sabrosos, "Azúcar", prefigura la cosecha de canciones del bugalú como "Bang Bang" y "I like it like that". "Eddie, toca algo con azúcar para nosotros", le decían los negros una y otra vez. "Azúcar" era la palabra que invocaban cada vez que querían un número salvaje de Palmieri. Palmieri escribió 'Azúcar' y atrajo una

cantidad mayor de negros a sus bailes”⁹. Esto es solo un ejemplo de cómo Palmieri diseñaba las cualidades de la música latina en respuesta al público bailador afroamericano, igual que lo harían Joe Cuba, Richie Ray, Pete Rodríguez y otros grupos en la subsiguiente fase del bugalú.

Aunque en este sentido era un modelo protobugalú, sin embargo, y precediendo la cosecha de éxitos en popularidad por solo unos años, Palmieri nunca dijo nada bueno sobre algo que estuviera relacionado con el bugalú. Despreciaba la falta de profesionalismo, la banalidad y especialmente el aislamiento de las adaptaciones serias y creativas de los modelos afrocubanos que se habían desarrollado durante esos años, después del bloqueo a la música cubana que siguió a la Revolución de 1959. “Era como un chicle latino”, recuerda Palmieri. “‘Bang Bang’, qué es eso? Es como algo que te encuentras en una caja de Zucaritas. Y la mitad de los músicos no sabía qué parte del instrumento era la que se tocaba”. Aparte de su juicio musical, que era compartido por muchos, incluyendo los asociados con el bugalú, Palmieri estaba pensando en el impacto desastroso que la fiebre del bugalú había tenido en músicos establecidos, como su hermano Charlie, y, por supuesto, Tito Puente, Machito e incluso Tito Rodríguez. Los muchos contratos y altos puestos de venta al que se habían acostumbrado estaban de pronto en riesgo y sus discos eran ampliamente desplazados; cambios nefastos estaban por venir en los campos de las grabaciones y radiodifusión latinas. A pesar de que acepta el reconocimiento, Palmieri se considera entre las víctimas del bugalú y no entre sus benefactores, y, por supuesto, se resistía a ser considerado como un modelo de cualquier clase de lo que para él era la “epidemia” del bugalú.

“¿Qué, qué, Eddie Palmieri bugalú?”¹⁰. Así dice la primera frase de “¡Ay qué rico!”, un bugalú de Eddie Palmieri. El cantante es Cheo Feliciano, mientras que en el bajo está el legendario Israel

9 *Ibidem*, p. 242.

10 Nota del traductor: En español en el original.

“Cachao” López haciendo un *shing-a-ling* (una variante en cuerdas del bugalú), en una grabación de 1968, cuando la fiebre del bugalú ya había comenzado a menguar. La ironía final de la historia del bugalú de Palmieri es que fue él, el antagonista más fuerte de todo bugalú, quien compuso y dirigió lo que se puede considerar como el mejor de todos. “¡Ay qué rico!” es obsceno, festivo, conversacional y tiene todos los adornos del bugalú latino. Su atractivo especial dentro del repertorio es que su ironía juguetona parece estar dirigida a sí mismo –como si dijera “Tú quieres bugalú, ¡aquí tienes bugalú!”– y por supuesto su consistente excelencia musical. Este y “The African Twist”, otro número de su importante álbum *Champagne*, de 1968, muestra a Palmieri plenamente en el espíritu del funk latino. Otro juego con los estilos pop, “The African Twist” fue escrito y cantado por una mujer afroestadounidense, Cynthia Ellis, en un estilo con reminiscencia de Motown. En estos temas es claro que Palmieri no gastaba su tiempo riñendo con el bugalú, sino llevándolo a otro nivel.

Bibliografía:

Boggs, Vernon W. (1992). “Visions and Views of a Salsa Promoter- Izzt ‘Mr. Salsa’ Sanabria: Popularizing Music”. *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. W. Boggs (ed). Vernon: Excelsior.

Robert, Pruter. (1991) *Chicago Soul*. Urbana: University of Illinois Press.

Salazar, Max. (1992). “Latinized Afro-American Rhythms”. *Salsiology: Afro-cuban Music and the evolution of Salsa in New York City*. W. Boggs (ed). Vernon: Excelsior.

SALSA UNDERGROUND NEOYORQUINA: MÁS ALLÁ DE FANIA

HIRAM GUADALUPE PÉREZ

Mucho se ha narrado en torno al surgimiento del sello discográfico Fania y su despunte como eje de las nuevas sonoridades de la música antillana anclada en la ciudad de Nueva York y que personalizó el entrecruzamiento de formas rítmicas que, a poco andar, se conoció con el nombre de salsa, expresión que asumió la rúbrica identitaria musical de una nueva generación de emigrantes latinos.

Se resalta, a su vez, el valor comercial de la marca Fania y la fuerza monopolística que desató temprano en la década de los 70 en el mercado disquero afroantillano y latino estadounidense, hasta su amarre, poco tiempo después, en los circuitos comerciales de Puerto Rico, Colombia, Venezuela y Panamá. Y ni hablar del mérito adjudicado por exportar su musicalidad antillana a latitudes como Japón y África.

Pero ¿es Fania el mejor signo de representación de la música caribeña y antillana surgida de los contornos neoyorquinos de los años 1960 y 1970? ¿Es Fania sinónimo exclusivo de salsa? ¿Será, acaso, único portaestandarte de la rítmica latina? ¿Qué hay más allá del ingenio comercial que gestó el músico dominicano Johnny Pacheco en unión al comerciante judío-italiano Jerry Masucci?

Conocemos que, desde años, la industria musical, y la radio en particular, justifican sus decisiones de producción y programación, respectivamente, a base de consideraciones del mercado. En ese

sentido, hay un péndulo monetario que oscilará siempre a favor de las tendencias que representen mayor rentabilidad para un comercio de música que, dentro del orden económico que rige a la mayoría de nuestras sociedades americanas, incluyendo a Estados Unidos, está determinado por la ganancia.

Esa ganancia, a su vez, se deriva del resultado de la ecuación de demanda y oferta que tutela nuestra economía. Al mismo tiempo, los regentes de este mercado juegan con el imaginario del deseo para incidir en prácticas de consumo basadas en preferencias por gustos musicales que, como hemos observado en muchos casos, son creadas artificialmente.

Así vemos, por ejemplo, fenómenos musicales comerciales que despuntan y logran éxito sin necesariamente poseer una alta valoración artística. Claro está, el parámetro de calificación en estos acercamientos suele ser subjetivo y, por tanto, sujeto a consideraciones ideológicas.

Aludir a esta referencia en esta reflexión, empero, atiende a la experiencia de proyectos musicales del sonido afroantillano bien trabajados que, por consecuencia de los desvanes del mercado y los caprichos de sus regentes, no alcanzaron posicionamiento en el *mainstream* por carecer de auspicios de las grandes casas discográficas.

La historia no es nueva y podríamos remitirnos a los inicios de la industria discográfica estadounidense y encontrar entre productos musicales de alto calibre, apadrinados por las principales firmas de discos, buenos proyectos sin trascendencia en el mercado.

En la salsa el fenómeno es igual. El dominio de los productos comerciales impulsados desde Fania, por ejemplo, han provocado la sensación de la existencia de un canon salsero exclusivo definido por ese sello discográfico. Para muchos, desde esa perspectiva, Fania se constituye en dueño y señor de una expresión sonora, lo que lleva a concebir todo producto musical salsero como Fania y todo lo creado fuera de ese circuito como intrascendente y hasta de menor calidad.

Una vez Fania se consagró en el mercado musical, a principios de los 70, la música afroantillana que alimentó el catálogo de varios importantes sellos de discos se tuvo que dar a conocer desde una esfera paralela al dominio comercial. En cierta medida, los exponentes musicales de los sellos Tico, Alegre, Cotique, Roulette, Coco, Inca, Salsoul y Tropical, entre otros, sobrevivieron en continua tensión frente al poder de Fania y en muchos casos transitando por carriles subterráneos desde donde las fuerzas del mercado no alcanzaban impedir su difusión.

Quienes fijaron atención a esos proyectos ganaron una oportunidad de enriquecimiento sonoro. Quienes optaron por degradarla y minimizar su impacto, simplemente se enajenaron de buenos proyectos.

Sostenemos que la exclusión fue norma en el desarrollo de la salsa comercial de los años 70. Esta hipótesis se confirma al examinar las producciones musicales afroantillanas trabajadas en Nueva York durante ese periodo, que revelan la existencia de una cantidad inmensa de proyectos “desconocidos” por un amplio segmento del cónclave salsero, todo porque su música quedó reza-gada de las pautas radiales y, por consiguiente, no despuntaron en ventas de discos. Esa segregación no es casual. El relato de muchas experiencias de músicos consignan cómo se manosea el mercado para generar más atención a un producto que a otro.

Esa salsa, la que no fue Fania, aquella que batalló desde el margen aun cuando perteneciera a otro sello disquero de renombre, es la que denominaremos *underground* y la que nos proponemos pincelar en este ensayo.

Un nuevo relato sonoro

El surgimiento de la salsa, en la década de los 60, tomó por asalto los escenarios musicales en Nueva York y Puerto Rico y, en poco tiempo, se convirtió en la representación rítmica y narrativa de nuestra historia urbana moderna. Su mayor distintivo estuvo ligado al sonido fuerte y agresivo que adornó sus líricas, muchas

de ellas zurcidas de textos con reclamos de igualdad y libertad, al tiempo que clamaban un espacio propio para el goce y el baile.

Esta conjunción, por ejemplo, produjo una textualidad que sirve para entender la historia de la nación puertorriqueña que transita continuamente en la amplia geografía entre Puerto Rico y Nueva York. Más allá de los márgenes de tensión y rudeza social que sus formas interpretativas trajeron a los escenarios¹, la salsa dramatizó y resaltó las penurias que atravesaron los puertorriqueños pobres y emigrantes quienes, desde mediados del siglo pasado, formaron parte del circuito migratorio hacia la ciudad de Nueva York.

La gesta musical de esta nueva sonoridad, desde la perspectiva sociológica, se inscribe en el movimiento contracultural que emergió en Estados Unidos en el transcurso de la década de los 60 y que representó una forma de acentuar nuevas voces que advertían el rompimiento con el imaginario del “sueño americano”.

De esta manera, lo que a principios de la década de los 70 se comercializaba con el nombre de salsa, se convirtió en un relato que realizaba un reclamo de mayor reconocimiento social y de justicia. Así, eso que se llamó salsa fue una nueva musicalidad que marcó la ruptura de una generación con las normas tradicionales y expuso un nuevo lenguaje rítmico que se alimentó del entrecruzamiento de las sonoridades del Caribe.

En esa dirección, la salsa, como forma musical, se vierte en el resultado de la evolución y combinación del son montuno cubano, la rumba, la bomba, la plena, así como de algunas tendencias armónicas de la tradición negra estadounidense que incluyen el jazz, el rhythm and blues, el funky y el soul.

Lo que musicalmente se logró desde los barrios pobres de Nueva York y Puerto Rico se fundamentó en las formas y estilos de la tradición popular afrocaribeña, pero con un nuevo *swing*, razón por lo que se ha constituido en una de las expresiones musicales

1 Esa rudeza, por ejemplo, es una imagen típica que sostuvo la figura de Willie Colón, personalidad clave de la generación Fania, y que se representa como el muchacho malo del barrio, el jodedor con una estética iconográfica alusiva al maleanteo.

que más definen la identidad caribeña del siglo XX. Sus protagonistas, en tanto, fueron principalmente músicos puertorriqueños que supieron articular, desde la diáspora neoyorquina –y en la isla– nuevos patrones y alteraciones rítmicas progresivas resultando en una nueva propuesta que derivó un sonido refrescante y provocador.

En el mercado, la salsa se presentó como uno de los híbridos mejor logrados de la narración historiográfica y de la música popular caribeña. Como fórmula comercial, homogeneizó en un solo concepto todas las innovaciones armónicas y melódicas labradas a finales de la década de los 60² y que despuntaron en el tránsito de 1970.

No hay dudas de que gran parte del florecimiento del movimiento salsero se debió al trabajo que realizó el sello discográfico Fania, el cual posicionó con éxito en el mercado musical la nueva constelación de artistas –en su mayoría puertorriqueños– que se abrían paso en la cultura musical latina de entonces, como fue el caso de sus pioneros: Ray Barretto, Adalberto Santiago, Willie Colón, Héctor Lavoe, Larry Harlow, Ismael Miranda, Pete “El Conde” Rodríguez, Eddie Palmieri, Ismael Quintana y Bobby Valentín.³

Pero estos no fueron los únicos responsables de conformar este nuevo sonido. La historia de la salsa, por ejemplo, no está completa sin consignarle una mención especial al trabajo realizado en Puerto Rico desde la década de los 50 por Rafael Cortijo y su Combo, cuyo

2 Recordemos que antes del surgimiento de la salsa, la música del Caribe se reconocía por su diversidad. El son, el mambo, la pachanga, el cha cha chá, el guaguancó, la guaracha, la guajira, la plena y la bomba conservaban sus rasgos sonoros y tenían una identidad definida en su expresión bailable. De la misma manera, la industria discográfica respetaba la distinción de estos ritmos y procuraba mantener la rúbrica de sus sonidos en sus producciones, sin alterar sus fórmulas. En aquel momento era importante salvar las particularidades de lo latino y caribeño frente al contexto del mundo musical anglosajón. Con la llegada de la salsa, la historia cambió. Este género, que tuvo su primer y mayor impulso desde la ciudad de Nueva York, se consolidó apoyado en los agresivos esfuerzos de mercadeo de la empresa discográfica Fania dirigida por Johnny Pacheco y Jerry Masucci.

3 Al cabo de pocos años, y resultado de estrategias de mercado, a este cónclave se unió Richie Ray, Bobby Cruz, Celia Cruz, La Lupe, Cheo Feliciano, Ismael Rivera, Papo Lucca y Rubén Blades.

estilo revolucionó la música del Caribe y ni hablar de la revolución rítmica que desató el compositor Rafael Hernández Marín desde la década de los 40.

En torno a la propuesta de Cortijo, con Ismael Rivera como líder vocal, se tomó como base la evolución de la tradicional música de bomba y plena puertorriqueña con arreglos musicales muy elaborados que devolvió a la percusión el predominio que había perdido en la industria musical debido a la fuerza de las grandes agrupaciones estilizadas.⁴

Desde Puerto Rico, la salsa también asumió una representatividad importante en los trabajos realizados en los años 1960 y 1970 por agrupaciones como Tommy Olivencia, Raphy Leavitt, Nacho Sanabria, Corporación Latina, Zodiac, Sonora Ponceña y El Gran Combo de Puerto Rico, entre otras orquestas. Todas, salvo el caso de Olivencia y Sonora Ponceña, rechazaron su ingreso a la familia comercial de Fania o sus subsidiarias a pesar de las múltiples ofertas que recibieron. Optaron, en cambio, por permanecer como representantes del sonido salsero isleño bajo la tutela discográfica de empresas nacionales menos ambiciosas que aquella dirigida por Pacheco y Masucci, aun reconociendo los riesgos de andar al margen de esa recién surgida poderosa industria de discos.

En la ciudad de Nueva York, empero, hacer salsa, desde las definiciones del mercado, sí se convirtió en sinónimo de Fania, toda vez que la fuerza monopolística que generó esa empresa, resultado de su sórdida ambición por controlar la escena musical latina-antillana, fue impresionante.

Fania, fundada el 25 de marzo de 1964, fue uno de los sellos disqueros que agrupó a varias de las jóvenes estrellas salseras representantes de una nueva generación y concebidas como objetos de consumo musical de arraigo dentro y fuera de los contornos

4 Cortijo y su Combo desarrollaron, a mediados del siglo pasado, sin el apoyo de las poderosas disqueras, la aportación más importante en el pentagrama antillano. Su fórmula fue diferente a la utilizada por las famosas *big bands* latinas del mundo neoyorquino, que tuvo entre sus principales exponentes a lo largo de los años 1950 a Tito Puente, Frank "Machito" Grillo y Tito Rodríguez.

musicales de Nueva York. No es correcto afirmar, sin embargo, que toda la salsa es Fania, en directa alusión al sello discográfico matriz o algunos de sus facsímiles razonables, como Vaya o Internacional.⁵

El movimiento de la salsa de los años 1960 y 1970, en cambio, es más que la representación trabajada bajo la rúbrica de Fania. Para entonces, en el mercado musical existían otras empresas de producción de discos que albergaron artistas de primer orden, experimentados y novatos que, por desvanes comerciales, no alcanzaron la exposición mediática de los integrantes de Fania⁶ pero que fueron dignos representantes de ese movimiento salsero que selló un capítulo importante de nuestra sonoridad moderna.

Preludio salsero

Antes y durante el surgimiento de Fania la música afroantillana labraba senderos de innovación rítmica. Hubo artistas talentosos, arreglistas vanguardistas y productores visionarios que se encargaron de imprimirle nuevos matices a todas esas novedosas formas armónicas que, en el tránsito de las décadas de los 50 y los 60, marcaron el tempo de una nueva sonoridad.

Nos referimos, por ejemplo, a la escuadrilla musical que alimentó las producciones discográficas realizadas por los sellos Seeco, Alegre, Tropical, Cesta, Tico, Inca, Rama, Roulette, Coco,

5 Tan pronto comenzó el *boom* salsero, Pacheco y Masucci fundaron otros sellos discográficos para incidir con más fuerza en el mercado. El primero fue Fania Internacional, luego reconocido solo por International, creado en 1970 y cuyo objetivo estuvo centrado en el manejo de sus negocios fuera de Estados Unidos. Luego, en 1971, apareció Vaya Records, creada en 1970 pero lanzada en 1971. Aunque en un principio Vaya también le perteneció a Larry Harlow, Alex Masucci y Leon Gast, no tardó mucho tiempo en que Masucci adquiriera todo el control de este sello. Con Vaya, muchos de los músicos y cantantes de la época que aspiraban ser parte de la familia Fania encontraron un espacio para grabar sus discos aunque fuese bajo la insignia de una marca de menor categoría, como fue el caso de las orquestas de Roberto Roena y Tommy Olivencia.

6 Tomemos nota que aunque Fania grabó muchos discos y a muchos artistas, en sus primeros años su eje comercial se circunscribió a exponer solo cuatro agrupaciones: Ray Barretto, Willie Colón, Larry Harlow y Johnny Pacheco. Luego se sumaron las bandas de Eddie Palmieri, Richie Ray y otras, mas eso no ocurrió hasta entrada la década de los 70.

Montuno, Cotique, Speed, West Side, Mardi Gras, Salsoul, Coda, Salsa International, Mary Lou y Discos Verne. Todas estas firmas comerciales de discos agruparon cantantes e instrumentistas de música afroantillana de alto calibre y el trabajo de sus productores, entre los que figuraban Pancho Cristal, Teddy Reig, Joe Cain, Miguel Estivill, Joe Cayre, René López, Ralph Lew, Andy Kaufman y Art Kapper, entre otros, fue, en la mayor parte de los casos, seña de una visión vanguardista y, por momentos, atrevida.

Para mediados de la década de los 60, periodo en que surge Fania, la *crema* de los músicos latinos –jóvenes, veteranos y neófitos– estaba replegada en esas otras firmas discográficas, algunas de ellas representadas por los mismos empresarios. En Seeco, por ejemplo, disquera fundada en 1944 por el comerciante judío Sidney Siegel, destacó en los años 1950 y 1960 la presencia de Pupi Campo, Noro Morales, Joe Cuba y la Sonora Matancera.

El sello Alegre, originado en 1956 por Alberto Santiago Álvarez (Al Santiago), brilló con la presencia de Johnny Pacheco, Charlie Palmieri, Francisco “Kako” Bastar, Mon Rivera, Eddie Palmieri, Dioris Valladares, Johnny “Dandy” Rodríguez, Eladio Peguero “Yayo El Indio”, Frankie Malavé, Genaro “Heny” Álvarez y Orlando Marín. Este fue el primer junte estelar del preludio salsero, recordado por las Estrellas Alegres, hecho que antecedió el arribo a ese sello del cantante Ángel Canales.

Por su parte, en Salsa International estuvo Santiago Cerón, Joey Pastrana, Chino Rodríguez y Cheo Rosario, mientras que en la firma de Salsoul figuró Joe Bataan, Manny Oquendo y el Conjunto Libre, los hermanos Andy y Jerry González y el Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorquino.

El caso de Tico fue más especial. En poco tiempo, esta empresa, creada en 1948 por George Goldner y poco después en manos de Morris Levy⁷, se convirtió en la más destacada casa disquera de la

7 La figura más prominente del negocio del disco para la música afroantillana fue el judío Morris Levy. Accionista de Tico Records, en 1955 adquiere el 50% de participación de la firma y meses más tarde se quedó con todo el negocio. Este mismo empresario creó en 1957 el sello Roulette, considerado uno de los primeros emporios musicales de la época.

música afroantillana en Estados Unidos con un catálogo musical impresionante que resaltaba por los trabajos de Tito Puente, Frank “Machito” Grillo y Tito Rodríguez, considerados por expertos como la trilogía más importante de la música latina de los años 1950 y 1960.

Bajo Tico también se reunieron los trabajos musicales de figuras como Enric Madriguera, Xaier Cugat, Noro Morales, Arsenio Rodríguez, Joe Loco, Mongo Santamaría, José Fajardo, Rosendo Ruiz, Alfredito Valdés, Miguelito Valdés, Joe Cuba⁸, Santos Colón, Gilberto Monroig y Celia Cruz.

En la familia Tico se registraron, además, los primeros trabajos del binomio de Richie Ray y Bobby Cruz, así como algunas producciones de Rafael Cortijo, La Lupe y Jimmy Sabater. Lo mismo ocurrió con el percusionista Ray Barretto, quien antes de ingresar a Fania trabajó sus primeros discos bajo este sello, igual que sucedió con el pianista Eddie Palmieri, que perteneció a esa empresa durante la primera etapa de su carrera como salsero produciendo trabajos excepcionales, como *Straight Ahead* (1964), *Azúcar pa’ ti* (1965), *Molasses* (1967), *Bamboleate* (1967 junto a Cal Tjader), *Champagne* (1968), *Superimposition* (1969) y *Vámonos pa’l monte* (1971).

Eddie Palmieri también formó parte de la familia de Coco Records, una empresa creada por Harvey Averne en 1974, que fue responsable de que el pianista se agenciara el primer premio Grammy salsero, galardón que ganó en 1974 con el disco *The Sun of Latin Music*, en el que hizo su aparición a las lides profesionales salseras Ubaldo “Lalo” Rodríguez.

Con Coco también grabó Charlie Palmieri, Rafael Cortijo, José Fajardo, Orquesta Broadway y Frank “Machito” Grillo.

El sello Cotique⁹, en tanto, agrupó otro cónclave de intérpretes salseros que protagonizaron uno de los más importantes capítulos

8 José Calderón, mejor conocido por Joe Cuba, integró Tico tras su salida de Seeco a mediados de la década de los 70.

9 Una vez que el empresario George Goldner vendió su participación en el sello Tico a Morris Levy creó esta nueva firma de discos en 1965. Cotique, que es Tico al revés, se especializó en un principio en la exposición musical del denominado *latin boogaloo* que tuvo como principales protagonistas a Johnny Colón, Tito Ramos y Tony Rojas, personalidades musicales importantes del Harlem negro e hispano.

en la narración musical del mundo neoyorquino a finales de las décadas 60 y 70, quienes también enarbolaron los signos que definieron una nueva identidad sonora y social.

Hablamos, por ejemplo, de esa otra representación de músicos en la que se incluye al trompetista Ernie Agosto y el cantante Miguel Quintana, dueto que concertó la magia de la orquesta La Conspiración, fundada en 1970.

Igualmente está el trabajo de los Hermanos Lebrón; Frankie Dante y la orquesta Flamboyán; el timbalero Joey Pastrana; el pianista y vocalista Joe Bataan; la banda TNT y sus cantantes Tony Rojas y Tito Ramos; Tony Pabón y La Protesta, la orquesta La New Yorker; y el Conjunto Realidad, por mencionar los más destacados.

Todos ellos figuraron como artistas bajo el sello Cotique, empresa que también tuvo entre sus grandes personalidades musicales a Charlie Palmieri y su Charanga Duboney (antes Alegre), Roy Román y Johnny Colón¹⁰, este último considerado el más importante protagonista de la onda del *boogaloo* y quien fue pieza clave en el despunte de un nuevo sonido antillano que, por su entrecruzamiento rítmico, es considerado como antesala de la salsa.

Bajo Cotique también figuró una plantilla de músicos talentosos que no demoraron en convertirse en representantes salseras muy cotizados, como fueron el brasilero José Rodrigues, Leopoldo Pineda, Lewis Kahn, Reinaldo Jorge y Louie Ramírez, a quienes se les adjudica responsabilidad en la creación del denominado “Sonido de Nueva York” que definió la salsa como una expresión sonora dominada por la dureza y el poderío de los trombones y que, según músicos conocedores, fue usurpada por Fania.

Conciencia musical

A los artistas de Cotique siempre se les distinguió por ser portaestandartes de una salsa inteligente y de conciencia, desde antes que aparecieran en escena los trabajos creados por los compositores Tite Curet Alonso y Rubén Blades. Sin embargo, el mercado

10 El disco *Boogaloo Blues* se quedó reducido casi al anonimato como resultado del incipiente nuevo movimiento salsero.

dominado por Fania los opacó y solo se posicionaron las líricas de Curet y Blades que, aunque buenas en contenido, asumieron un lenguaje político radical menos visceral y amenazante.

Por ejemplo, el trabajo de Ernie Agosto y La Conspiración fue duramente reprochado por muchos críticos por alegadamente ser música “revoltosa” y “subversiva”, razón por la que los contornos radiales comerciales de la época limitaron su exposición.

La Conspiración fue, sin embargo, la primera agrupación salsera que se destacó por su temática de protesta, reflejada en melodías como “La voz” (“la juventud tiene voz y va a ser escuchada”) que abordó la fuerza emergente de la juventud y su posición contra el orden institucional que perpetúa la pobreza y la desigualdad social. Igual sucedió en el tema “Tengo poder” (“yo tengo poder, poder pa’ vencer”) que clamó por el valor de la lucha política en el ejercicio de la transformación social.

Con Tony Pabón y su orquesta La Protesta la situación fue igual. El efecto que causó el trabajo creativo de este amenazó con abrir espacio a una forma sonora con fuerte contenido. Y ni hablar de la propuesta sonora de Frankie Dante y su orquesta Flamboyán, que también fue vanguardista en imponer la salsa social, como se evidenció en sus temas “Ciencia Política” y “Presidente Dante”:

Hay que cambiar José, La Flamboyán le dice por qué...
queremos cambiar el sistema removiendo a todos los payasos.
Si los políticos no cambian
la destrucción vendrá muy pronto¹¹

Si yo fuera presidente, si yo fuera un presidente,
no hubiera fuerzas armadas, las guerras se acabarían,
los muchachos regresaban a casa donde pertenecen...
Frankie Dante pa’ presidente...¹²

11 Frankie Dante y su Orquesta Flamboyán. “Ciencia Política”, *Los Salseros de Acero*, Cotique Records, 1976, Cs 1086.

12 Frankie Dante y su Orquesta Flamboyán con Larry Harlow. “Presidente Dante”, *Frankie Dante y su Orquesta Flamboyán con Larry Harlow*, Cotique Records, 1972, Cs 1071.

En el repertorio de La Flamboyán reflejó una personalidad aguerrida, inconforme frente a posturas injustas tomadas por políticos de carrera. Hubo, en el trabajo de Dante, un rechazo a lo institucional por considerarlo desigual, al extremo de lanzar críticas a los monopolios disqueros porque “el sonero pide que los músicos sean respetados y mejor remunerados”, como se escucha en el tema “Me quieren crucificar”:

Me quieren eliminar... me quieren crucificar...

¿Por qué duermen cuando deben estar de pie?

¡Despierten!, el mundo les ofrece tantas maravillas...

Paz, no quiero guerra, queremos Paz

Ahora, que estoy en algo,

ya me dicen: Frankie Dante echa pa' ca¹³

El trabajo de Dante fue vilmente atacado por críticos que se ensañaron contra todo el producto musical que se producía fuera de los contornos de Fania. Uno de ellos fue el venezolano César Miguel Rondón, autor de *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*, quien, al referirse a Dante, lo describió como “cantante que exhibe demasiadas limitaciones”.

Dante, que es una de las tantas víctimas de las “listas negras” del ambiente latino de Nueva York y siempre se caracterizó por un espíritu rebelde que no dejó de ser consecuente con algo que la salsa arrastraba en el fondo: el desesperado sentimiento del ser marginado que exige ser oído. Sin embargo, Frankie nunca llegó muy lejos, no podía hacerlo. Y no tanto por su rebeldía y las “listas negras”, sino simplemente, porque como cantante exhibe

13 Frankie Dante y su Orquesta Flamboyán. “Me quieren crucificar”, *Los Salseros de Acero*, Cotique Records, 1976, Cs 1086.

demasiadas limitaciones. Ninguno de sus discos soporta el juicio del melómano acostumbrado al buen canto caribe.¹⁴

Era claro que el periodista y locutor venezolano estaba centrado en favorecer la emergente industria musical de Fania y no consideró en sus análisis y escritos a artistas que verdaderamente forjaron lo que hoy es salsa por, simplemente, vagar por rumbos comerciales apartados del emporio de Pacheco y Masucci. En *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*, por ejemplo, Rondón también ataca a los músicos Joey Pastrana, Los Hermanos Lebrón y Johnny Colón y dice que “sucumbieron una vez que la ‘verdadera’ salsa se tomó el ambiente”. Igual suerte corrió el cantante Ángel Canales, una figura musical perteneciente al sello Alegre, quien sufrió el ataque de la estructura dominante de la música antillana en los años 1970 que lo definió como “insufrible”¹⁵. Para anular el trabajo de Canales, muchos críticos se referían a él como un cantante mediocre, sin nociones mínimas de la técnica musical, pero con suerte.

Canales, sin embargo, fue pionero en la formación armónica de dos trombones, una trompeta, un saxo barítono, flauta, piano, bajo, conga, timbales y bongó, elementos que conformaron una “salsa contemporánea” con un nuevo estilo. La prueba está en el éxito que tuvieron sus grabaciones entre los melómanos, como ocurrió con su disco *Sabor* que caló en el gusto del público, especialmente en las discotecas, en particular con los temas “Lejos de ti”, “Sol de mi vida” y “Perico Macoña”.¹⁶

A los detractores de aquella salsa que no era Fania les costó aceptar que Canales impuso un nuevo estilo en el sonido de la época, además de ser original en las vestimentas, su cabeza rapada, las coreografías y sobre todo su potente orquesta. Sus fanáticos,

14 César Miguel Rondón. *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*, Oscar Todtmann Editores, Caracas: 1981, p. 164.

15 *Ibidem*.

16 Ángel Canales. “Lejos de ti”, “Sol de mi vida” y “Perico Macoña”, *Sabor*, Alegre Records, 1975, ASLP-6001.

empero, lo clasificaron como el representante del sentimiento latino en Nueva York y lo denominaron “El diferente”.

Su éxito lo llevó a la marginación. Fue bloqueado por los más importantes promotores de Nueva York porque, entre otras cosas, acusaban al artista de ser independiente y de violentar las normas salariales informales de la época. Canales, en un gesto de solidaridad artística, solía pagar a sus músicos salarios muy por encima de lo establecido en otras orquestas.

Además, se dice que el cantante se autofinanciaba su carrera y que, contrario a otros de sus colegas, evadió la seducción de locutores quienes intentaban persuadir a los artistas para promover sus discos a cambio de prebendas. Cuando Alegre es adquirido por Fania, en 1974, Canales luchó por no enredarse en una relación contractual con Masucci y logró separarse de ese emporio. En consecuencia, creó su propia firma que denominó Selenac.

Los ataques de los puristas *fanistas* también se enfilaron contra el percusionista Manny Oquendo y su Conjunto Libre, quien fue, desde sus orígenes, rebelde y significó en su trabajo un canto justiciero que nunca se doblegó a los intereses de los poderosos porque el músico confiaba en su talento y en su capacidad creativa, razón por la que el mercado controlado por Fania les vedó su lugar.

El monopolio Fania

En pocos años Fania acaparó la industria discográfica latina. Por ejemplo, quienes antes fueron artistas de Roulette, Alegre, Tico, Cotique e Inca ahora eran Fania, con el agravante de que los que resultaron ser productos verdaderamente efectivos, buenos y con posibilidades en el mercado musical fueron engavetados hasta lograr su desaparición de la escena.

Cotique fue uno de los primeros sellos en pasar el emporio Fania, en 1971, seguido por Inca Records, firma de los empresarios puertorriqueños Jorge Valdés y Pedro Pai.

Asimismo, el empresario Morris Levy tampoco pudo aguantar el embate comercial que representó la disquera de sus colegas Pacheco y Masucci. El dominio que, en poco tiempo, logró el negocio

de este dueto en el ambiente musical fue soberbio, al extremo que las principales estaciones radiales priorizaban en la programación la música que procedía de ese cónclave, en perjuicio del resto de los artistas salseros de Nueva York.

Así, a finales de 1974 Masucci se hizo del catálogo de Morris Levy, incluyendo Tico, Roulette, Alegre y Mardi-Gras¹⁷. Como rúbrica, Tico existió hasta 1981, momento en que sus artistas comenzaron a aparecer registrados bajo los sellos Vaya, Música Latina, Internacional Sonido y Bárbaro, todas subsidiarias del emporio de Fania.

Con esa movida, Pacheco y Masucci se apoderaron de los representantes de la “vieja guardia” de la música latina, como fue el caso de Tito Puente, e integró entre sus estrellas de Fania a otros más jóvenes, como el binomio de Richie Ray y Bobby Cruz, así como a Celia Cruz y Santos Colón.

Antes de la transacción comercial de Tico a Fania, Eddie Palmieri había sido “pirateado” por Pacheco y Masucci a principios de 1970, tal y como ocurrió con Ray Barretto durante el último lustro de 1960.

El imperio Fania comenzó a crecer. Pero mientras Fania se convertiría en autoridad comercial de la música afroantillana, su agenda se concentró en impulsar a su selecto junte de artistas originales y muy pocos de las nuevas adquisiciones. La música de ese cónclave Fania copó la programación de las ondas radiales de la escena latina neoyorquina, al tiempo que los demás corrieron peor suerte.

Masucci se dedicó a llenar de regalos y visitar asiduamente a los Dj importantes de la radio como Dick Sugar y Symphony Sid, y algunos le hicieron caso y otros no. Pacheco, por su parte, repartía copias de los discos de Fania por toda Nueva York, incluyendo la famosa Record Mart de Jesse Moskowitz en la estación de metro de Times Square.¹⁸

17 Esta última manejaba los trabajos de Joe Cuba, El Sexteto La Playa, Al Castellanos, Johnny Conquet, Dominica y su Conjunto, y Sonny Rossi.

18 José Arteaga. *El negocio de la salsa: el especialista en divorcios en La hora faniática*, recuperado el 20 de marzo de 2013, de <http://lahorafaniatica.gladyspalmera.com/el-negocio-de-la-salsa-segunda-parte-el-especialista-en-divorcios>

Por eso, entre algunos músicos que venían de otros sellos disqueros hubo oposición a formar parte del grupo Fania por reconocer el escepticismo de Pacheco y Masucci a su música y el celo con proteger solo a unos pocos.

Fania nunca nos dio el mérito que nos correspondía. Ellos compraron Cotique y lo hicieron porque vendíamos muchos discos, pero no nos querían porque éramos negros. Solo nos utilizaban para ganar plata. Fíjate que a pesar del mucho éxito que tuvimos con *Salsa y Control*, con miles y miles de discos vendidos, nunca nos pusieron a tocar en un concierto en el Madison (Square Garden), nunca hicimos un vídeo, no fuimos parte de las Estrellas de Fania y ni tan siquiera nos pusieron a alternar con ellos. Nos manteníamos 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 pusiéramos a (Héctor) Lavoe o Rubén Blades para que tuviéramos un cantante más joven, flaco y más parecido. Le dijimos que no.¹⁹

Peleé con Masucci para lograr mi independencia. No quería ser parte de Fania porque sabía que me iban a esconder las producciones y no harían nada con nuestro futuro musical. Nos quedaban varios años más con Cotique pero Fania no nos quiso soltar y, como esperábamos, nos ahogó el silencio. Nadie supo de nosotros por ese tiempo salvo en aquellos lugares que siempre nos llamaron para tocar. Con Fania no hubo más producciones ni mucho menos sonamos en radio.²⁰

Tuvimos el acercamiento de Fania pero decidimos no pactar con ellos porque ellos tenían muchos artistas y no nos iban a dar buen trato.²¹

19 Hiram Guadalupe Pérez. "Los Hermanos Lebrón: Ejemplo de firmeza y tenacidad en Historia de la salsa", *Primera Hora*, Orlando (FL), 4 de julio de 2006, p. 2.

20 *Ibidem*.

21 Hiram Guadalupe Pérez. *Manny Oquendo: Se llenó de brillo con Libre en Historia de la salsa*, *Primera Hora*, San Juan: 12 de octubre de 2005, p. 2.

Muchos jóvenes artistas de esa época, talentosos y con excelentes trabajos musicales, han relatado cómo se vieron torpedeados por el impulso de Fania al extremo que las estaciones de radio bloqueaban sus producciones en abierto perjuicio y discriminación. Así lo narró el músico Joey Pastrana en una entrevista publicada hace varios años en la revista digital *Herencia Latina*:

Masucci era bien malo porque bloqueaba la música de otras orquestas en la radio. Polito Vega era mi vecino; yo le daba mis discos y me decía: "Joey, yo los voy a colocar pero esta gente [Masucci y FANIA] se pueden molestar conmigo. FANIA lo tenía velándolo [vigilándolo] para "joderlo", pero me tocó "The Godfather" y como dos más. Ellos tenían a mucha gente comprada, nadie decía nada. El sello Parnaso²² le reclamó a muchos *discjockeys* sobre ese problema pero ellos argumentaban que tenían mucha música para tocar.²³

Entrada la década de los 80, Fania sufrió una crisis motivada por el monopolio que había establecido. Algunos músicos buscaron su independencia, otros se ciñeron a las exigencias del monopolio y los demás crearon conjuntos alternativos que no calaron totalmente. La disquera obligó a sus artistas exclusivos a adaptarse a una serie de parámetros con la finalidad de forjar un estilo, hecho que acabó por hacer a todos sus grupos demasiado parecidos entre sí.

Masucci se fue apartando de Fania. Johnny Pacheco quedó al frente del negocio hasta finales de los años 80. Como consecuencia de la transición en la dirección empresarial, y en respuesta a la debacle que sufrió la salsa en el mercado, muchos de los viejos artistas de Fania se separaron, otros se desligaron. En el ínterin, otros sellos

22 El sello Parnaso fue una iniciativa comercial de empresarios argentinos que se establecieron en la ciudad de Nueva York y, en la década de los 70, decidieron entrar en el mercado de la salsa.

23 La referencia es al locutor radial Polito Vega quien, desde finales de la década de los 60, se convirtió en una de las figuras más importantes en la difusión de la salsa que emergía desde los escenarios de Nueva York, en especial el material discográfico de Fania. Ver más en Israel Sánchez-Coll. "Una entrevista a Joey Pastrana", *Herencia Latina*, San Juan: 2006, de http://www.herencialatina.com/Joey_Pastrana/Joey_Pastrana.htm

disqueros incursionaron en el mercado con músicos nuevos, quienes llevaron la salsa a otra dimensión, en ocasiones estilizando el sonido fuerte y callejero por uno más suave y melódico.

Sin embargo, muchos de aquellos salseros con talento y propuestas musicales de primer orden continuaron en el ostracismo, víctimas de la sujeción del mercado al que fueron sometidos, sin muchas posibilidades de sobrevivir más allá de capitalizar efectivamente los circuitos de difusión musical en la esfera *underground*.

Bibliografía:

Arteaga, José. *El negocio de la salsa: el especialista en divorcios en La hora faniática*. Recuperado el 20 de marzo de 2013. De <http://lahorafaniatica.gladyspalmera.com/el-negocio-de-la-salsa-segunda-parte-el-especialista-en-divorcios>

Israel, Sánchez-Coll. (2006). "Una entrevista a Joey Pastrana". *Herencia Latina*. San Juan. De http://www.herencialatina.com/Joey_Pastrana/Joey_Pastrana.htm

Pérez, Hiram Guadalupe. "Manny Oquendo: Se llenó de brillo con Libre en Historia de la salsa". *Primera Hora*. San Juan: 12 de octubre de 2005, p. 2.

Pérez, Hiram Guadalupe. "Los Hermanos Lebrón: Ejemplo de firmeza y tenacidad en Historia de la salsa". *Primera Hora*. Orlando (FL), 4 de julio de 2006, p. 2.

Rondón, César Miguel. (1981). *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.

Discografía

Canales, Ángel. (1975). "Lejos de ti", "Sol de mi vida" y "Perico Macoña". *Sabor*. Alegre Records. ASLP-6001.

Colón, Johnny. (1967). *Boogaloo Blues*. Cotique Records. SCCD-1004.

Eddie Palmieri y su Orquesta. (1968). *Champagne*. Tico Records. SLP-1165.

Eddie Palmieri y amigos con Lalo Rodríguez. (1973). *The Sun of Latin Music*. Coco Records. CLP-109XX.

Ernie Agosto y La Conspiración. (1976). "La voz" y "Tengo poder". *La conspiración*. Vaya Records. Vs-47.

Frankie Dante y su Orquesta Flamboyán. (1972). "Presidente Dante". *Frankie Dante y su Orquesta Flamboyán con Larry Harlow*, Cotique Records. Cs-1071.

Frankie Dante y su Orquesta Flamboyán. (1976). "Ciencia Política" y "Me quieren crucificar". *Los Salseros de Acero*. Cotique Records. Cs-1086.

Palmieri, Eddie. (1964). *Straight Ahead/Echando Pa'lante*. Tico Records. SLP-1113.

Palmieri, Eddie. (1965). *Azúcar pa'ti*. Tico Records. SLP-1122.

Palmieri, Eddie. (1967). *Molasses*. Tico Records. SLP-CD-1148.

Palmieri, Eddie y Tjader, Cal. (1967). *Bamboleate*. Tico Records. SLP-CD-1159.

Palmieri, Eddie. (1969). *Superimposition*. Tico Records. SLP-1194.

Palmieri, Eddie. (1971). *Vámonos pa'l monte*. Tico Records. SLP-1225.

Tony Pabón y La Protesta. (1970). *La protesta*. Tico Records. SLP 706.

EL CANTANTE¹

JUAN OTERO GARABÍS

1. *Sale loco de contento*

Quiero imaginar que en 1928 mientras Rita Montaner –con su voz de mirlo o de turpial– incrustaba “El manisero”, de Moisés Simons, en los acetatos de la eternidad, alguna niña felizmente interrumpía el canto de un vendedor de golosinas. “¡Maníííí!... ¡Maníííí!... Si te quieres por el pico divertir...”. A partir de entonces, decenas de grabaciones de este son pusieron a bailar y a corear los pregones cubanos por casi todos los rincones del mundo. Así, la sala de baile evocaba la vida cotidiana –acentuada por el pregón– como si una fuera la continuidad de la otra. Y lo era.

Aunque Rafael Hernández no le diera voz a su jibarito –por lo que no sabemos los frutos de “su cargamento”–, el “Lamento borincano” parece ser representación fidedigna del canto de ese campesino que somete al mercado su producto y su felicidad. Y cuando a su lamento se le suman las voces de trabajadores, radioescuchas, caseras y bailadores al momento en que entran los versos que aclaman “¡Borinquen! / la tierra del Edén / la que al cantar / el gran Gautier” parece que se formara el coro imaginario de una nación.

Quizá por eso “El manisero” y el “Lamento borincano” son de las canciones más trascendentales de la “era de la reproducción mecánica”. En el cénit musical del pasado siglo, este son y este bolero

1 Este ensayo apareció originalmente en el portal *80 Grados* en octubre de 2013.

contrapuntean con otros sonos, boleros, rumbas, guarachas, merengues, bachatas, calipsos, reggaes, tangos, rancheras, blues, baladas, rock, jazz, conciertos y sinfonías. Y disculpen la estrechez boricuo-occidental de mi listado.

Lo curioso es que la impresión en los acetatos que las globalizaron y aseguraron su paso a la eternidad era concurrente con el establecimiento de medidas de sanidad que dificultaban la permanencia de estos vendedores en las calles citadinas. Así lo testifican, por ejemplo, el cuento “Bayaminiña” de Pedro Juan Soto –publicado en su inmortal *Spiks* (1954)– y el ensayo de Fernando Picó, “Santurce 1930-1940: los vendedores ambulantes”². Así como el cuento de Soto cuenta los derroteros del pobre piragüero en Nueva York, Picó nos revela que ocurría igualmente en las calles de Puerto Rico. Contado con la frialdad de un narrador como Hemingway, el historiador revela las dificultades de dulceros, piragüeros y demás vendedores ambulantes del Santurce de antes de medio siglo, entre las que destacan los robos y los reglamentos de sanidad.

Sin embargo, no serán leyes ni reglamentos los que golpearán mortalmente al oficio de vendedor ambulante, sino el avance de la modernidad. Y así, al tiempo que su figura se evapora como los aromas de sus frutos, su canto se immortaliza en cada una de las grabaciones de “El manisero” y de otros innumerables pregones como una de las nostalgias poéticas más significativas de la música del pasado siglo.

2. *Oye como dice*

“El manisero” es solo el más conocido ejemplo del amplio canon del canto del pregonero cubano. Por medio principalmente de sonos, el pregón se convirtió en uno de los motivos poéticos vitales de la música cubana desde los inicios de la radio hasta el triunfo de la revolución. Llevado por esta melodiosa entonación escucho el “Son de la loma” del Trío Matamoros como si figurara el parentesco entre el canto callejero con los de la radio y los centros nocturnos

2 Fernando Picó. *Santurce y las voces de su gente*, Ediciones Huracán, San Juan: 2014.

de baile. ¿De qué otra forma entender la pregunta del niño o la niña quien “encuentra galantes” a esos cantantes “cuyas trovas fascinantes (...) quier[e] aprender”? El canto de estos, y la alusión a su continuo movimiento, llama la atención al parentesco entre pregoneros y cantantes, pues trovas y pregones cruzan y bailan por el imaginario sonoro de las calles de La Habana y de Santiago.

“¡Manuela! ¡Teresa! ¡Juliana! ¡Josefina! (...) dile a Catalina que me compre un guayo”, era el truco de un vendedor ambulante que se paraba en una esquina, según cuenta Arsenio Rodríguez. A lo que él le añadió “que la yuca se me está pasando” para componer su legendario pregón “Dile a Catalina”, también llamado “Como traigo la yuca”³. De esa conexión entre pregonero y compositor nació uno de los primeros éxitos del conjunto que impactará definitivamente las formas de hacer música cubana. Comercio, vida urbana, picardía son elementos definitorios comunes a ambos oficios: el del vendedor y el del músico. La música surge como el diálogo danzante entre ambos.

Como si quisiera trasladar el encanto apelativo de estos soneros callejeros al de la orquestación musical, dos años después graba el bolero son –del trompetista Félix Chapotín– “¡Oye como dice!”. Este no llama la atención de “la casera” –en Puerto Rico conocida como “ama de casa”– para comprar algún producto, sino a que le preste atención al canto mismo. El pregón ahora encanta más por el cómo que por el qué: por su forma, su arte, que por el producto que anuncia. Ya no importa si no regresará tan loco de contento, porque la felicidad está en el canto, no en la ganancia del mercado. Y se puede pensar en la frase trillada: “en la cultura, no la economía”. Es parte de su encanto metafórico.

Y Los Profesores –como luego nombró a su conjunto– también le cantaban a los barrios: interpretando las tensiones “individuo-comunidad” y “rivalidad-gozo”. Y –¡como tantos otros!– también le

3 José Luis Logreya. Entrevista a Arsenio Rodríguez en Los Angeles. Cadena Caracol de Colombia 1970. Logreya era corresponsal en Los Ángeles para el periódico *El Expectador* y la Cadena Caracol, de Colombia. De <http://www.youtube.com/watch?v=utDboRRUvHQ>

cantaron a sus propias composiciones como en “Kila, Kiki y Chocolate”. El pregón y el son montuno transitaban por los barrios como el caramelero, el mangosero, el quincallero y tantos otros josiadores que van “locos de contentos” vendiendo su mercancía.⁴

3. *Y con esa yerba*

“El yerberito moderno”, de Néstor Mili, parece situarse en el pivote central de los derroteros del pregonero que trato de recontar en estas líneas. Quien carga los conocimientos ancestrales de los orichas se presenta en esta guaracha-chachachá como un sujeto de la modernidad –un vendedor ambulante–, en un “pregón” que oculta los beneficios de sus yerbas tras los ardides de la rima⁵. Así, la ruda es “pa’l que estornuda” y la albahaca “pa’ la gente flaca”; como si la venta de sus medicinas fuera un mero ejercicio poético. Ya no se vende yerba sino poesía. Y en las grabaciones de este tema, quien encarna esta figura es nada más y nada menos que Celia Cruz, La Guarachera de Oriente. “Se oye un rumor de un pregonar” y la voz que escucho clara y vibrante –como timbre que me conecta con mi adolescencia y a mi padre con la suya– es la voz de La Reina Rumba. Pero mi padre se enternece escuchando este “rumor” con La Matancera, y yo, el del junte con Johnny Pacheco, veinte años después.

-
- 4 Porque en lo que me queda del artículo, no alcanzo a mencionar “Vasos en colores” de Rafael Cortijo, interpretada por Marvin Santiago tengo que reconocer aquí la continuidad comunitaria y sus efectos transformativos entre el vendedor del punto y el sonero, y entre estos y el *hip hop zone*.
 - 5 Llamo guaracha-chachachá a “El yerberito moderno” como conclusión a una conversación cibernética con César Colón Montijo y a su amigo, el coleccionista Pepe Flores. Le pedí a César si me podía aclarar cuál es el ritmo de este pregón inmortal, porque no hallaba mi CD con la información. Poco después, él me contesta que Pepe dice que es guaracha. Cuando le pregunto a César cómo se baila guaracha, él me dice que a Pepe le gusta bailar la como salsa, “porque es más movidito”. Al día siguiente César me envía un video de Youtube y me dice que aquí Celia la baila como “chacha”. Finalmente, cuando recogía el escritorio ya finalizado el artículo hallo el disco y este la llama pregón cha-cha-cha. Agradezco la inmediata y entusiasta aclaración de ambos y, reconociendo la autoridad de Pepe Flores, prefiero llamar a este pregón guaracha-chachachá, en reconocimiento a su vibrante hibridez interpretativa.

Han pasado casi cincuenta años de “El manisero”, cuando Pacheco se acompaña por segunda vez con la Reina –también conocida como Gracia Divina– y la junta con el también cubano Justo Betancourt y el ponceño Papo Luca para grabar el LP *Recordando el ayer* (1976). Con esta producción, este juntero caribeño reinstaló el pregón en el cénit del *boom* salsero; cosa no poco admirable, si se considera que no fue lo más característico entre las composiciones de los 60 y los 70. Celia se transforma en la pregonera de la salsa, si pensamos que su integración a la Fania fue la más exitosa estrategia de mercado de la empresa, pues le abrió paso por los mercados de Miami y “abrió caminos” por África. Allí están, junto a Mohamed Alí, *When We Were Kings*.⁶

Sin embargo, para mediados de los 70, la salsa seguía otros pregoneros e instalaba el protagonismo de la vida del barrio nuyorquino, en cuyas calles no hay vendedores ambulantes como los de La Habana (y en La Habana tampoco los había en esta época). Por eso, sus temas se ocupan más del maleante y de la competencia que en hacerle coro al pregonero. No obstante, brillan como estrellas crepusculares de la herencia de esta tradición, las composiciones de Ramón Rodríguez, interpretadas por Tito Nieves, con el Conjunto Clásico. Interpretadas a mediados de los 80, en Nueva York –a donde “Los Rodríguez se fueron”– “Quincallero”, “Pregonero”, “Piragüero” y “Panadero” suenan a remanentes del hegemónico “jibarismo literario”, instaurado en Puerto Rico a partir de Lloréns Torres. “Con [su] carrito nuevo y [sus] cuatro ruedas de acero” Rodríguez y Nieves recrean la nostalgia de la vida campesina y pueblerina; como los cuadros de Cajiga: como si fueran representaciones folclóricas del “jibarito” de Rafael Hernández y del “Pan nuestro”, de Ramón Frade. Su recreación en la figura del piragüero

6 Documental de 1996 que le mereciera un Oscar a Leon Gast, quien se inició con *Our Latin Thing* en 1971 y posteriormente grabara parte de la gira de las Estrellas Fania por África en 1974, documental que tituló *Celia Cruz and the Fania All Stars in Africa*. Gast basó su galardonado documental en la pelea Ali-Foreman de 1974, llamada *The Rumble in the Jungle*. Además, durante el mismo año documentó cinco conciertos de Jerry García en el mismo continente. *He was after the Kings! And the Queen!*

me provoca cuestionar: ¿qué encanta más: el sabor de la piragua o el recuerdo de su felicidad? “Soy piragüero y feliz me la paso por las calles”. Felicidad que el artista/performero Miguel Lucia recupera en su escultura rodante “Pimp My Piragua” (2008). Nostalgia progresiva del pregón: “¡Ay piragüero! ¡Piragüero! ¡Piragüero!”.

4. *Escucha mi pregón que dice*

Pero estas son excepciones de la salsa como expresión musical. Las letras de la salsa se acercan más a la crónica, al noticiero o a la tipificación de caracteres urbanos y suburbanos. Las pudiéramos pensar como noticiarios orales como los coros de Cortijo y de Mon Rivera: “El negro bembón” (“Mataron al negro bembón”) y “Aló, quién llama” (“el taller de Mamery pide gente pa’ trabajar”). Además, el canto salsero presenta la figura del cantante como héroe trágico o joseador, como hiciera el tango⁷. Este cantante es un incógnito personaje urbano que bien puede ser “Pedro Navaja” o el *voyeur* que canta su derrota. Baste mirar uno de los pocos pregones que uno de los jóvenes salseros compuso a finales de los 60: “Abran paso”. Como si se tratara de un joven yerberito –pero que flirtea más con la figura del guapo de barrio–, Ismael Miranda trae yerba buena, altamisa, mejorana, amansa guapo y rompe saragüey, pero parece no venderlas sino usarlas como armas para que le “Abran paso”. Es que a partir de la segunda mitad del siglo XX, el vendedor ambulante en su carrito fue desapareciendo de la experiencia vital urbana y suburbana del Caribe y Nueva York como su metrópoli. Como el yerberito de La Matancera, el pregonero se modernizó: se montó en una Pickup para recorrer urbanizaciones y reprodujo su voz por un desafinado megáfono para competir con el motor. El carrito del piragüero se quedaba atrás del carro de mantecado. Pero

7 La salsa también se acerca a la rumba noticiosa de los Muñequitos de Matanzas, cuya canción emblemática mimetiza el canto del vendedor del periódico sabatino. El Gran Combo hacía un homenaje similar desde antes del disco de Pacheco, Celia *et. al.*, y su interpretación de los “Muñequitos” es pieza central de ese periodo, el cual incluyó además, “Pachito e’che”, “El barbero loco”, “El pin pin” junto a composiciones del cubano Justí Barreto como un “Un verano en Nueva York”.

el pregón aún persiste, si consideramos al del señor Payco –como su “reproducción mecánica”– y a los incontables quioscos vehiculados y otras tantas piezas neocitadinas de folclor turístico. Una mirada nostálgica también reconocerá que ya no están las caseras, ese sujeto apostrofiado tan significativo en el pregón (“Caserita no te acuestes a dormir”). La vida doméstica se alteró radicalmente: unas trabajan fuera de la casa, y otras se esconden detrás de controles de acceso, comprensible reacción paranoica de nuestros días.

Como antes se anunciaba que habían cortado a Elena o matado al negro bembón, los compositores de la salsa de los 60 y 70, como Tite Curet, relataban y comentaban sucesos diarios como “lo que le ha [bía] pasado a la hija de Lola”; le advertían a “Casimira”, porque la “está velando el corillo de la esquina”; y con “su Idé” reclamaban su derecho a “plantar bandera” y a “sentarse y sentirse satisfecho[s]”.⁸

En estos avatares, estos homeros de su tiempo también llamaron la atención hacia su figura como cantores. Y en otro de los cruces de este canto –no sé si con la debida consulta a Eleguá–, “El cantante”, en la voz de Héctor Lavoe, sacudió las sonoridades musicales caribeñas con una composición de Rubén Blades pocos meses antes de que “Pedro Navaja” se convirtiera en uno de los éxitos salseros más trascendentales. En uno, el cantante se lamenta frente a su público “porque nadie pregunta si sufro, si lloro...”; en el otro, silenciosamente desde el bar o el cafetín, observa al maleante pasando por “la esquina del viejo barrio”. Ambos cantan a otro: Lavoe a Blades, Blades a Navaja. Regresamos rizomáticamente a “El manisero” y a “Como tengo la yuca”. Solo que el narrador, tipo Capote que compone una batalla trágica en métrica mayor, se torna en Rigoletto: en un “mano cualquiera”.

Estamos en otro vórtice, otra esquina: un cruce en el que Lavoe continuó con su tango y se convirtió en “el cantante de los cantantes” y Blades tomó la ruta de “Ojos de perro azul”, se ganó

8 Raúl Marrero compositor, Charlie Palmieri. “La hija de Lola”, *El gigante del teclado*, 1974; Tite Curet Alonso (compositor), Celia Cruz (intérprete), Johnny Pacheco (director). *Celia y Johnny*, 1974; Tite Curet Alonso y Chamaco Ramírez. “Planté Bandera”, Tommy Olivencia, *Planté bandera*, 1975.

cinco Grammys buscando a América como Bolívar (me refiero a estos premios porque su cantidad coincide con mi medición de su éxito, no por reconocer validez al juicio de la industria americana en su apreciación de la música de estas regiones del mundo), diciéndole a su hermanito que “Patria son tantas cosas buenas” y pregonando los derroteros de Pablo Pueblo, Pedro Navaja, Juan Pachanga, Adán García y algunos camaleones.

5. *Esas sí que eran canciones*

Una rápida mirada a la transmisión salsera en Puerto Rico basta para reconocer que la salsa se escucha hoy con profundo goce nostálgico. Pocas agrupaciones trasladan las experiencias suburbanas de este siglo a las actuales sonoridades, y la mayoría de las que lo hacen no entran a la radio privada. Hoy la nostalgia salsera emula a la del tango y la ranchera. Complejos rumbos y rumbas que no pretendo llegar a explicar provocan a un Eddie Palmieri ver la salsa en un ataúd. Así se lo expresa a Kyle Long, al responderle acerca del estado de la música latina en Estados Unidos:

¡Está en un estado pésimo! ¡No hay música latina, solo tienes pop latino! ¡Lo que ellos llaman salsa es un desastre! ¡Se llevaron la emoción de la orquesta de baile! [...] ¡Se llevaron la tensión y la resistencia, que es lo que le da la emoción! ¡El sexo y el peligro son los excitadores –la reacción del ser humano es el amor y el miedo! ¡Todas estas cosas deben estar dentro de los arreglos! Es necesario un alto grado de orgasmo en la música. Es necesario un alto clímax musical para crear energía. Se construye el impulso cuando el pianista toma un solo y lo pasa a la conga, al bongó, a los timbales. ¡Eso no existe ya, no hay más solos, excepto tal vez aquel joven cantante que al escucharlo te dan ganas de tirar del enchufe para desconectar a toda la banda!

¡El joven se fue para el hip hop! ¡No hay solos de bongó o conga! El ritmo bien podría estar en un *loop*. Son los mismos patrones rítmicos repetidos en cada canción. ¡No salen del *box* (consola

electrónica)! Vamos a decirlo así: “Allí, en esa caja, hasta el último clavo, en ese ataúd va la salsa”.⁹

¿Qué pasó con aquel canto que recreaba la genialidad creativa del humilde vendedor? ¿Cómo se perdió la “tensión y la resistencia” que le daba la emoción y la energía orgásmica que refiere Palmieri? La década más explosiva de la salsa fue también la del desangramiento de sus orquestas y la proliferación de solistas. Así, Palmieri perdió a Quintana, Miranda dejó a Harlow y formó La Revelación, Harlow grabó con al menos otros dos cantantes, Pacheco y el Conde se separaron, Barreto perdió cantantes en grabaciones seguidas y hasta Andy se fue del Combo. El protagonismo de la figura lo desprendió de su comunidad sonora y el brillo de su pregón fue perdiendo la frescura de su son. Cantantes brillantes los hubo y los hay, pero el mejor disco de Gilberto Santa Rosa es en el que trata de recuperar la grandeza orquestal de Tito Rodríguez.

Gracias a “El cantante”, Lavoe pasó a ser conocido como “el cantante de los cantantes” como si además de su pregón, su destino fuera el de los demás. Cada vez que lo escucho cantar “El pregón de la montaña / esas sí que eran canciones” no puedo dejar de pensar que su homenaje se convirtió en alusión a su propio pregón. Hoy se le recuerda con la misma nostalgia y melancolía que al piragüero que con tanta gracia y sabor le cantara el Conjunto Clásico.

“¡Saca tu vellón / llegó el piragüero!”.

Bibliografía

Picó, Fernando. (2014). *Santurce y las voces de su gente*. San Juan: Ediciones Huracán.

Logreyra, José Luis. Entrevista a Arsenio Rodríguez en Los Ángeles. Cadena Caracol de Colombia 1970. De <http://www.youtube.com/watch?v=utDboRRUvHQ>

Long, Kyle. “ ‘En ese ataúd va la salsa’: Una conversación con Eddie Palmieri”. *Salsa global*, 26 de septiembre de 2013.

9 Kyle Long. “En ese ataúd va la salsa: Una conversación con Eddie Palmieri”, *Salsa global*, 26 de septiembre de 2013.

Discografía:

Charlie Palmieri y su Orquesta. (1974). "La hija de Lola". *El gigante del teclado*. Alegre.

Cruz, Celia y Pacheco, Johnny. (1974). *Celia y Johnny*. Fania. 773 130 003-2.

Tommy Olivencia y su Orquesta y Chamaco Ramírez. (1975). "Planté Bandera". *Planté bandera*. Inca. SLPCD-1042.

Filmografía:

Gast, Leon. (1971). *Our Latin Thing*. (Documental).

Gast, Leon. (1974). *Celia Cruz and the Fania All Stars in Africa*. (Documental).

Gast, Leon. (1974). *He was after the Kings! And the Queen!* (Documental).

Gast, Leon. (1996). *When We Were Kings*. (Documental).

LA MÚSICA JÍBARA EN LA SALSA: LA PRESENCIA VIVA DEL *folklore*¹

ÁNGEL G. QUINTERO RIVERA

En muchos países el patrimonio que constituyen los géneros musicales tradicionales y sus respectivos bailes se encuentra amenazado por una combinación de procesos sociales característicos de nuestro tiempo. Son procesos complejos que para fines de argumentación resumiré esquemáticamente en tres: la necesidad de la industria musical en el capitalismo de renovar constantemente el repertorio reconstituyendo una demanda creciente en espiral; la urgencia, muy comprensible, de nuevas generaciones de desarrollar sus formas propias de expresión en su conformación identitaria; y el debilitamiento en el neoliberalismo de una política pública dirigida a la preservación y desarrollo de dicho patrimonio ante la realidad de los otros dos procesos señalados. Ante las consecuencias avasallantes de estos procesos en tantas regiones del mundo, sorprende la vitalidad contemporánea en Puerto Rico de los géneros autóctonos más tradicionales.

1 Una primera versión de este ensayo se preparó para el Taller Rescate y Difusión del Patrimonio Musical, financiado por la Unión Europea, Museo Nacional de la Música, La Habana, 21-23 de enero del 2013. Una segunda versión, muy cercana a la actual, se presentó como ponencia en el Simposio Thinking Music and Sound in Latin America and the Caribbean, Columbia University, 7 al 10 de febrero, 2013.

Se entiende por “géneros autóctonos tradicionales” en mi país (y, de hecho, es la definición adoptada por el oficial Instituto de Cultura Puertorriqueña luego de agrias polémicas unos años atrás) unos cuatro complejos genéricos. Estos son: los seises de bomba, la música más apegada a su herencia africana y socioeconómicamente asociada a la plantación esclavista; la llamada “música jíbara”, originariamente del campesinado libre, muchas veces caracterizado “blanco” (erróneamente, pues en realidad se constituía por una amplia amalgama y heterogeneidad étnica). También se incluyen nuestra primera música criolla de salón, denominada sencillamente danza, conformándose, como la sociedad civil, hacia mediados del siglo XIX; y la hoy llamada “música del ayer” constituida por las variantes nacionales de los géneros latinoamericanos que iniciaron el mundo de la radio y el disco (su *reproducción mecánica* masificada) en las décadas de los 20 y 30 del siglo XX: fundamentalmente boleros y guarachas (principalmente en formato de tríos o cuartetos). De estos cuatro complejos genéricos, los primeros dos, es decir los más antiguos, cuyo origen difuso se pierde en el tiempo, son los que exhiben hoy, por mucho, una mayor presencia viva y desarrollo. Si bien es cierto que, acompañando a los inicios del despegue desarrollista del país y su creciente urbanización entre los años 1950 y 1960 del siglo pasado, en el afán modernista predominante entonces, todo lo “tradicional” parecía condenado a desaparecer, luego de unas décadas de aparente decaimiento, se baila hoy más bomba que nunca antes, y contamos con los cuatristas y trovadores más creativos y virtuosos en toda nuestra historia.

Una respuesta “desde abajo” a los procesos que amenazaban en Puerto Rico a su patrimonio sonoro fue la incorporación espontánea fundamental de estas dos tradiciones primigenias en el *lenguaje musical* de la composición en el país, tanto “culto” como “popular”. En este ensayo intento examinar solo una vertiente de este proceso más amplio. Una que ha pasado desapercibida no obstante el hecho de que fue, a mi juicio, fundamental para las demás vertientes: la presencia del *folklore jíbaro* en la expresión musical más popular del último medio siglo en el país, cuya “autoc-tonía” ha estado siempre en debate, la salsa.

La presencia de la tradición de la bomba en la salsa es evidente, pues ambas son músicas polirrítmicas en las cuales los instrumentos de percusión juegan un papel fundamental. Además, entre los ritmos de la polirritmia salsera y su libre combinación² aparece con mucha frecuencia el ritmo de un tipo de bomba denominada en Puerto Rico “sicá” y que como “xica” se comparte con muchas otras músicas afrocaribeñas. Además, como la mayoría de estas músicas, su canto es responsorial entre un cantante solista y coro (en el caso de la salsa, en el soneo) ejemplificando la relación entre la creatividad de la individualidad y la voz social.

La presencia de la tradición sonora jíbara no está en la salsa tan a flor de piel sino, como los orígenes de aquella música de hecho, solapada y/o camuflada. Por ello, quisiera dedicar este ensayo al análisis de su presencia. Los géneros más importantes de la música jíbara (muchísimo más que su vertiente de criollización de géneros europeos como la mazurca, la polca y el vals) son los “autóctonos”: el aguinaldo y el seis. Mucho más que la música guajira, la jíbara encierra una enorme riqueza de numerosas variantes de sus géneros principales. Estos comparten una forma básica: preludeo instrumental que define la variante, varias estrofas de diez versos (mayormente improvisadas) e interludios instrumentales de variaciones improvisadas del preludeo inicial o de la melodía del cante. Existen tantos preludeos como variantes; e interludios muchos más.

Aguinaldos y seises comparten también la misma combinación de timbre (cuatro, guitarra y güiro), armonías y ritmos, aunque la letra del seis se improvisa en décimas (octosílabas) mientras las de los aguinaldos en decimillas (hexasílabas). Varían además en su función social: el aguinaldo más bien como saludo y ofrenda (muchas veces frente a la residencia que se visita), y el seis principalmente para bailar una vez dentro de la casa, y para los duelos de trovadores.

El aguinaldo y el seis encierran, en el ámbito tan vital del ritmo, una clara pero camuflada presencia de la amalgama racial del

2 A. G. Quintero y Luis Manuel Álvarez. “La libre combinación de las formas musicales en la Salsa”, revista *David y Goliath* (Clacso), N° 57, (octubre, 1989), pp. 45-51.

país. Los ritmos se separan de los tambores. La combinación polirrítmica se establece en el rejuego entre la guitarra, el cuatro (u otras variantes locales de las cuerdas con plectro, como el tiple o la bordonúa), el güiro y la voz. Como señala el decano de los estudios de esta música Paquito López Cruz: “El conjunto instrumental que acompaña... va formando con la melodía que deshila el trovador, un curioso arabesco de acentos que culminan en un gracioso contrapunto rítmico”.³

La guitarra marca el ritmo central mientras establece el patrón armónico. Así, ritmos sincopados se camuflan a través de una armonía que “suena” española. Además de la clásica combinación de tónica, dominante y subdominante (en diverso orden), abunda entre aguinaldos y seises el uso del patrón armónico llamado “cadencia andaluza” (tónica menor-subtónica-submediante-dominante; e.g.: la menor-sol séptima-fa mayor-mi séptima).

Su único instrumento de percusión (antes de la incorporación del cubano bongó a comienzos del siglo XX) fue originalmente el güiro, que en la tradición puertorriqueña se identifica como herencia indígena (aunque existe un debate en torno a si esa identificación es históricamente correcta, pues se registran instrumentos similares en África). El güiro sigue un patrón básico en contrapunto rítmico con la guitarra y en momentos claves de la “composición” se aparta de dicho patrón y repiquetea en floreos muy similares a los del tambor agudo en mucha de la música polirrítmica “tropical”, como en Puerto Rico la bomba.

El instrumento principal de la música jíbara y que ha adquirido con el tiempo el significado en Puerto Rico de símbolo nacional es el cuatro, cuyo timbre evoca la muy española mandolina o el laúd⁴. Al cuatro le corresponde todo preludio instrumental que identifica la particular variante sobre la cual el trovador tendrá que impro-

3 Francisco López Cruz. *El aguinaldo y el villancico en el folklore puertorriqueño*, ICP, San Juan: 1956, p. 35.

4 Sin embargo, los materiales y técnicas de construcción evidencian influencias africanas. Emanuel Dufrasne. “Los instrumentos musicales afro-boricuas”, *La tercera raíz, presencia africana en Puerto Rico*, Lydia Milagros González (ed.), Cerep, San Juan: 1992, p. 62.

visar su letra. Está a cargo, además de todos los interludios, por lo general. También, cuando la versificación comienza, el cuatro acompaña al trovador con un tipo de recurso similar a lo que en la música clásica se conoce como *obbligato*⁵, pero en este caso improvisado. Esta línea melódica subsidiaria se improvisa a base de variaciones armónicas o *cadenzas* del tema introductorio que define la variante⁶. Lo sumamente significativo de esta polifonía es que la melodía subsidiaria del cuatro se establece muy frecuentemente a base de la transferencia en el ámbito melódico de ritmos afrocaribeños, como de Puerto Rico, la bomba.⁷

Para iniciar el análisis de la presencia de esta música jíbara en la salsa, les sugiero escuchar un fragmento de la salsa identitaria “Somos el son” de Víctor Rodríguez Amaro, grabada y popularizada con arreglo de Isidro Infante por la orquesta del muy proletario barrio de Puerta de Tierra, La Selecta dirigida por Raphy Leavitt, canción que ocupó los primeros escalafones del *hit parade* por varias semanas a mediados de la década de los 80 y es aun muy popular.

En mi libro de 1998, *¡Salsa, sabor y control!*, intento un análisis bastante minucioso de esta composición. Aquí quisiera resaltar la relación entre la letra y sus sonoridades: “Somos el son” verbaliza la importancia del lenguaje musical en la expresión de la identidad (“representando”, dice, “a nuestro pueblo, su bandera y cultura”). Pero se trata de música popular contemporánea, que no es, definitivamente una mera reproducción del *folklore*. La cultura nacional en la canción se reafirma no solo en sus tradiciones, sino

5 El *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., Macmillan, Londres: 1980, vol. 13, p. 460, define el *obbligato* como “an independent part in concerted music ranking in importance just below the principal melody and not to be omitted”.

6 Vea también el análisis de Francisco López Cruz. “La marumba”, revista del ICP 74, enero-mayo, 1977, p. 39, en el cual enfatiza también la combinación armónico-rítmica del *obbligato* de cuatro en la música jíbara.

7 Más detalles en “El tambor camuflado: la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada”, capítulo 3 de mi libro *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*, Siglo XXI, México: 1998, (2^{da} edición 1999, 3^{ra} edición 2005).

también en la recreación de estas, es decir, en su creatividad; en la forma de retrabajar innovadoramente las tradiciones. (“Somos el son de una patria que *renace...*”, afirma la letra). Además, en la canción la identidad es una y múltiple: rebasa límites estrechos de tiempo y espacio, moviéndose simultáneamente en varios planos. Combina herencias históricas con problemáticas contemporáneas y añoranzas de futuro. Expresa un sentimiento nacional puertorriqueño paralelamente a aspiraciones de un mundo sin fronteras. Lo puertorriqueño se fortalece al recalcar su latinoamericanidad, lo que es cierto tanto en términos de la condición política del país (bajo la dominación angloamericana), como respecto a la comunidad de emigrantes latinos en las ciudades de Estados Unidos. La expresión musical se presenta precisamente como vía hacia los diversos planos de identidad. El coro repite:

Somos el son de Borinquen [nombre indígena de Puerto Rico]
Somos el son hispano [en su adscripción niuyorkina actual de hispano parlante]
Con este son unimos
a todos nuestros hermanos.

Este doble plano se expresa también, con gran emotividad, en la estrofa-resumen con la cual la canción concluye (en voz del solista):

Si me encuentras por tu tierra [latinoamericano]
no me des solo un apretón de manos.
Anda ven, ¡dame un abrazo de hermano!
¡Jíbaro soy!

Aunque la canción combine, como en general las salsas, diversos ritmos, y predomine posteriormente, como en muchas, el ritmo de tumbao (también cubanamente identificado como ritmo de son), “Somos el son” se inicia con repiqueteo de bomba. El repique característico de uno de los tambores no se presenta en la percusión, sino en los instrumentos melódicos. Primero aparece

en los más graves –el bajo y los bajos del piano– y es luego reiterado por los más brillantes –los metales– evocando movimientos de timbre característicos del tambor repicador de la bomba: la combinación de golpes del centro a los bordes de la membrana extendida. Evoca también elementos de nuestra historia social, donde, como recordarán aquellos que hubieran leído mis análisis previos sobre la danza⁸, las tradiciones expresivas afro se camuflaron a través de los metales en la música de salón, sobre todo los ritmos sincopados, cuya armazón estructuraba en la danza el acompañamiento (u *obbligato*) de bombardino.

La introducción instrumental, una especie de dedicatoria a Latinoamérica, cierra en coda (para volver al repiqueo de bomba justo antes de comenzar propiamente la canción) con una cita melódica por los vientos-metal al aguinaldo, que junto al seis constituyen, como ya señalamos, los géneros principales de la música jíbara. La cita, de un tipo de aguinaldo llamado cagüeño, es también re-trabajada. Una frase del preludio instrumental de dicho aguinaldo, que tocaba tradicionalmente en tono mayor nuestra variante nativa del laúd, el cuatro puertorriqueño, es variado por las trompetas en tono menor.

Existen numerosas variantes en la música jíbara, con diferentes frases melódicas, giros armónicos y estructuras rítmicas. En la familia de seises, las investigaciones realizadas con el etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez (sobre las cuales se basan los argumentos que expongo) encontramos que predominan, a nivel rítmico, cuatro tipos; tres de ellos marcadamente afro: los tipo guaracha (como el clásico chorraeo)⁹, un ritmo que el campesinado identifica como “café con pan” tipo habanera (como el mapeyé o el seis milonga), y la familia de seises morunos (villarán, mariandá, montebello,

8 “Ponce, la *danza* y lo nacional”, revista *Música*, (La Habana), Vol. 107, (enero-junio, 1986), pp. 5-21; revisado y considerablemente ampliado como capítulo 4 de *¡Salsa, sabor y control!*, pp. 252-299, y Casa de las Américas, La Habana: 1998, pp. 311-372.

9 El paralelismo rítmico entre unos tipos de seis y la guaracha, es trabajado también por López Cruz en su análisis de otro género campesino ya prácticamente desaparecido “La marumba”, *op. cit.*, pp. 36-37.

viequense, seis de Bayamón, etc.) que se estructuran sobre el ritmo de tumbao. Es precisamente el tumbao el más generalizado entre los numerosos ritmos que utilizan las diversas composiciones salseras, entre ellas “Somos el son”.

En “Somos el son” las frases melódicas principales del cuatro en el aguinaldo cagüeño (uno de los que más usan en sus improvisaciones los trovadores) se estructuran a base del ritmo de una de las variantes de bomba. Esta *melodización* de ritmos afrocaribeños por el cuatro se da también en “Si me dan pasteles”, el seis más antiguo conocido; así como en muchos otros posteriores. Es sumamente significativo que una canción de salsa como “Somos el son”, configurada en torno a la presentación o manifestación de una identidad colectiva, nacional y simultáneamente continental, una canción que, a su vez, adquirió rápidamente una gran popularidad en el contexto de lo que se conoce como “música comercial” (es decir, en el ámbito de las cambiantes modas impulsadas por la necesidad de circulación de productos de la industria disquera, repito), es significativo que se iniciara con una incorporación creativa de los dos principales troncos *folklóricos* del país. Estos son, recalco, retrabajados para manifestar en forma innovadora la hermandad (durante tantos años obviada) entre estas tradiciones sonoras, entre la música de afrodescendientes de esclavizados y la *melodización* de sus ritmos en la del campesinado libre.¹⁰

Ya en la parte propiamente de canción, la salsa “Somos el son” sigue en términos rítmicos la forma básicamente de tumbao a través del bajo a partir del compás 11, y la orquestación en su base percusiva es fundamentalmente guarachera. Se inicia melódicamente en los metales con una cita al aguinaldo cagüeño, el acompañamiento está basado en combinaciones armónicas que evocan la tradición árabe-andaluza y, finalmente, la canción se establece en el estilo antifonal del soneo. Antes de comenzar el soneo el solista incorpora una décima incompleta (combinando dos primeras cuartetas) cantada en el estilo de un seis denominado mapeyé, donde

10 “El tambor camuflado...”, en ¡Salsa, sabor y control! pp. 201-251.

los metales ejecutan (o acompañan con) el *obbligato* que interpretaba el cuatro. En el mapeyé se encuentran fundidas tradiciones hispanas, árabe-andaluzas y afro, y la composición lo reitera con el estilo “a caballo” (de ritmo unísono que da la sensación entrecortada del galope) que se indica para esa sección (compases 55 a 62). Es precisamente en esa cuarteta en mapeyé que la letra hace referencia a “canta conmigo hermano / bajo una sola bandera”, que en nuestro país, donde su bandera tiene legalmente que acompañarse siempre con la de la metrópoli, conlleva una clara manifestación desafiante de identidad nacional.

La composición “Noche criolla”, incluida en el LP *Criollo* de Willie Colón de 1984, es un interesante ejemplo de la incorporación de ambas tradiciones en una canción originalmente “foránea”. La palabra “criollo” se ha convertido en Puerto Rico en sinónimo de autóctono, de nacional. “Noche criolla” es una adaptación o versión libre de Willie Colón de una canción brasileña compuesta por Moacyr Albuquerque y Tavinho Paes. El sabor brasileño se mantiene a través de algunos elementos melódicos y armónicos del original, y con el ritmo de samba que aparece en ocasiones, muy brevemente, en la percusión menor (aparentemente en el chékere, un tipo de maraca de semillas exteriores conocida frecuentemente de hecho, como maraca brasileña). El armazón polirrítmico, sin embargo, es marcadamente puertorriqueño. Está constituido por un mosaico de ritmos que se ejecutan (o combinan) simultáneamente. El bajo establece el ritmo de tumbao que es precisamente como identifica Willie la canción en la letra, “tumbao criollo”. Paralelamente los trombones, en forma dramática, interpretan una frase melódica que se convertirá en la melodía del coro; esta sigue claramente el ritmo de una de las variantes de bomba.

El uso del ritmo de bomba a nivel melódico (y no percusivo) parte más bien del aguinaldo como explicamos antes, pero el timbre del trombón aún siendo un instrumento melódico semeja más al tambor que al cuatro. Con el uso rítmico a nivel melódico, pero con una tímbrica grave, Willie Colón integra ambos troncos *folklóricos* tradicionales del país. También, con el protagonismo de la descarga

de cuatro que improvisa Yomo Toro, con numerosas referencias directas a fraseos de la música jíbara.

La línea melódica que interpreta el cantante solista (en este caso, el propio Willie Colón) sigue una forma rítmica que combina un primer segmento tipo habanera (“café-con-pan”) con un segundo segmento de dos pares de corcheas simples: combinación que en lo básico caracteriza muchas variantes de la decimonónica danza. Caracteriza, además, una de las principales expresiones musicales del populacho urbano –la guaracha–. Caracteriza también el bolero y, significativamente, la música identificada con el surgimiento del proletariado a comienzos de siglo –la plena–. Pero el tempo bajo el cual aparece esta combinación en “Noche criolla” lo identifica más con la guaracha y la plena, lo que es enfatizado además en la letra con frases de extraordinaria onomatopeya como “tu pecho contra mi pecho/repica el recuplatu de mi corazón”, que evocan el repique del bongo en la guaracha o el pandero repicador en la plena.

Citaré dos ejemplos adicionales, entre muchos posibles, que incorporan abiertamente ambos troncos *folklóricos*. “Jíbaro castao” de Julio Rodríguez Reyes, popularizada por el cantante Ismael Miranda con la orquesta Willie Colón (con arreglo de Luis García en el LP *Doble energía* de 1980) alterna una combinación de ritmo de bomba y tumbao con ritmo de guaracha. Aunque esta última predomina en la canción, es significativo que la bomba aparezca sobre todo al comienzo, de alguna forma simbolizando los *orígenes* de ese “jíbaro castao” frente a la mitología de la clase dominante que lo identifica “blanco”. La composición incluye citas melódicas al seis milonga y, en la descarga de cuatro, al seis de Bayamón.

“A la berdegué” es básicamente una bomba (aunque a veces interpretada como plena), pero la versión salsera incorpora elementos de la tradición jíbara a través de dos secuencias armónicas del aguinaldo orocoveño y una tercera del aguinaldo jíbaro, manifestando otra vez la antiguamente camuflada hermandad entre el aguinaldo y la bomba.

Otra de las maneras, tal vez la más sencilla, como los salseros han incorporado la sonoridad jíbara es incluyendo cantos jíbaros

tradicionales en su repertorio interpretadas, claro, con timbre y orquestación salseras. Ello comenzó muy temprano en la historia de la salsa. Recordemos el famoso LP de Willie Colón con Héctor Lavoe *Asalto navideño* de 1971, justo en el momento en que empezaban ambos a alcanzar celebridad, y que se ha mantenido extraordinariamente popular en la época navideña hasta el día de hoy. La canción del LP que alcanzó mayor popularidad fue precisamente la más abiertamente jíbara “Canto a Borinquen”.

Existen, por lo menos, seis otras distintas maneras a través de las cuales la música jíbara ha sido integrada a la salsa en su *nueva composición*. Una de estas consiste en la utilización de la forma poética de décima, tradicionalmente identificada en Puerto Rico con el seis. En una de las composiciones del más importante compositor de salsas, Catalino Tite Curet Alonso, “Lamentación campesina” cantada por Cheo Feliciano en su LP *Sentimiento tú* de 1980, luego de una extraordinaria combinación de múltiples géneros (que analizo con detalles en *¡Salsa, sabor y control!*), la canción se establece en forma de décimas con música y estilo del seis fajardeño, el más popularizado entre los trovadores para improvisar. En uno de los interludios musicales entre décimas se incorpora una cita melódica a la famosa introducción que daba el Trío Vegabajeño al conocido aguinaldo-guaracha “Navidad que vuelve, tradición del año...”.

Otros ejemplos ilustran maneras muy innovadoras de incorporar décimas. El muy popular LP *El Gran Combo y su pueblo* de 1986 abre con una canción del segundo principal compositor salsero, Johnny Ortiz (con arreglo de Rafael Ithier) titulada “Lírica borinqueña”. En términos armónicos y rítmicos el género predominante es el aguinaldo, pero como los timbres son tan distintos a los identificados con el aguinaldo tradicional y dada la hermandad rítmica del aguinaldo y la bomba antes señalada, su sonoridad evoca extraordinariamente ambas tradiciones. El aguinaldo tradicionalmente se cantaba en decimillas, es decir, en décimas hexasílabas. La forma poética de la letra en “Lírica borinqueña” es en décimas, (es decir, octosílabas) forma identificada con el seis.

La canción utiliza una combinación de copla libre (4 versos) con rimas variadas, seguida por una sexteta (6 versos) en la forma más clásicamente campesina de la espinela. El fraseo del canto sigue la forma del seis llanera, con presencia melódica también del seis orocoveño.

Todos estos elementos se combinan en esa canción con la cumbia, género afrocaribeño colombiano (difundido ampliamente por América Latina) muy importante en la salsa y muy utilizado entre los conjuntos puertorriqueños, sobre todo por El Gran Combo. En este sentido, es sumamente reveladora la iconografía de la carátula de ese LP. En la parte del frente aparece una foto de los integrantes de El Gran Combo rodeados de “gente de pueblo” en la plaza de Sabana Grande, pequeño poblado al sur de la isla. En la parte de atrás aparecen cantando ante una enorme multitud en Colombia. La iconografía de la carátula revela la visión de que el pueblo de El Gran Combo (recordemos que el LP se titula *El Gran Combo y su pueblo*) está integrado tanto por el pueblo puertorriqueño en un primer plano, como por el pueblo latinoamericano en general, del cual el puertorriqueño es parte. Y para representar al pueblo latinoamericano se escoge a Colombia, cuna de la cumbia que tanto utiliza este conjunto en su salsa y, significativamente, en el ejemplo que tomamos con el cual inicia el LP titulado “Lírica borinqueña”. Parte de lo borinqueño, de lo nacional puertorriqueño, es su latinoamericanidad, como en la composición “Somos el son” que analizamos antes.

Los otros dos ejemplos que quería introducir donde la salsa incorpora de manera innovadora a la décima, fueron ambos popularizados por uno de los más conocidos soneros de movimiento salsa, Ismael Miranda. El primero, compuesto por el propio Miranda, ha sido una de sus más populares canciones, uno de los números ya considerados “clásicos” en la salsa: “Así se compone un son”, que dio título al LP donde apareció en 1973. La forma musical, como dice el propio título, es básicamente de son o tumbao. Contiene descargas de piano y trombón; la primera evocando musicalmente la guaracha antigua pero con armonizaciones de jazz, es decir, combinando lo

vanguardista con lo tradicional. La presencia del seis se encuentra en el canto, que se da todo en la forma de décimas. Lo innovador en este sentido es que los primeros cuatro versos de la décima (la cuarteta) constituyen el coro y el solista añade una sexteta (los seis versos restantes) para completar la décima, es decir, usa la décima campesina en el estilo antifonal de la bomba y la plena. Además, sobre todo en los versos seis y siete, el fraseo recuerda a un particular tipo de seis.

El segundo ejemplo innovador de salsa con décimas popularizadas por Ismael Miranda fue titulado por su compositor, José Nogueras, "Americano latino", es decir, invirtiendo la forma más común de referirse a lo "latinoamericano" como para enfatizar nuestra americanidad, muchas veces apropiada a nivel verbal por los norteamericanos, pero produciendo también la referencia a los latinos residentes en Estados Unidos. José Nogueras es un cantautor que se inició en el mundo del espectáculo con el movimiento de la nueva trova, aunque sus composiciones fueron pronto utilizadas por cantantes populares de otros movimientos o estilos, desde baladistas hasta salseros. Su música más reciente parece intentar revivir formas tradicionales, sobre todo, aunque no exclusivamente, antiguamente campesinas, con nuevas sonoridades más identificadas con la salsa. "Americano latino", grabada en 1980 por Ismael Miranda, quien era ya un cantante famoso dentro de la salsa, fue de cierto modo una composición precursora de lo que intentaría de lleno más tarde. Fue incluida en el LP *Doble energía* donde Ismael canta con la orquesta dirigida por Willie Colón, el orquestador más popular de la salsa entonces.

El ritmo básico de "Americano latino" es también el más generalizado en la salsa, el ritmo de tumbao. La presencia del seis se da nuevamente alrededor de la forma poética de la décima. Su incorporación en esta composición es muy interesante pues no se da en la canción básica inicial, sino en el soneo. Es, pues, una innovadora décima antifonal: el solista va cantando los diez versos, siendo interrumpido después de cada uno por el coro, que repite el estribillo "Americano latino". La métrica y rima de la décima es muy libre,

enfaticando la naturaleza libertaria del soneo, pero su evocación al seis, evidente en el fraseo del solista, se refuerza con ciertos elementos de fondo de seis enramada y seis bayamonés, seises que comparten el ritmo de tumbao.

Examinando a través del canto la presencia de la tradición jíbara en la salsa fui mencionando otros elementos que debemos resumir ahora de manera más sistemática. Una segunda forma de presencia del aguinaldo y el seis en algunas composiciones de salsa es a través de esquemas armónicos identificados con estos. Antes mencionamos la presencia de las secuencias armónicas de los aguinaldos orocoveño y jíbaro en la reformulación salsera de Ismael Miranda de la antigua bomba “A la berdegue”. Pero quisiera que recordaran otro ejemplo, a mi juicio, sumamente significativo, pues la utilización de la armonía jíbara está estrechamente relacionada con lo que se intenta expresar musicalmente en la letra. La salsa “Tiburón” de Rubén Blades (grabada con la Orquesta de Willie Colón en 1981) es una denuncia alegórica al imperialismo norteamericano, usando un lenguaje poético y simultáneamente popular. La popularidad que alcanzó en Puerto Rico fue sorprendente (estuvo, de hecho, primera en el *hit parade* por varias semanas) ante el hecho de que los sentimientos antimperialistas, al menos como aparecen en la política electoral, no parecerían a primera vista estar ampliamente generalizados. “Tiburón” comienza con clave tipo santería cubana (con ciertas reminiscencias de la conga antigua) y una compleja polirritmia en la cual escucho predominar la rumba. A través de esta sonoridad la letra intenta pintar el escenario del ataque del tiburón contrastando su carácter siniestro y traicionero con la generosidad de colores y sensaciones de la naturaleza en el Caribe. Misterio y extravagancia han sido asociados antes con la maravillosa complejidad del ritmo de rumba y con los tambores batá. A mediados de la primera sección de la canción se comienza a construir el símbolo a un nivel todavía puramente alegórico. Cuando se presenta la clave para la identificación de la metáfora, es decir cuando aparece la primera referencia abiertamente

sociopolítica: “Tiburón; ¡respeta mi bandera!” (es decir mi país, mi nacionalidad).

La música experimenta un cambio claramente marcado. Luego de una pequeña transición instrumental dramática con estilo “hollywoodesco”, la segunda sección importante de la canción se establece sobre la base armónica (ligeramente modificada) del más popular de los aguinaldos tradicionales de Puerto Rico, “Si me dan pasteles”, que se presenta, además, a nivel melódico con importantes citas en el trombón y luego en los coros. Es a través de esta segunda forma musical que la letra desarrolla el símbolo ya en forma explícita y la actitud popular de lucha contra el tiburón es constantemente fomentada con el estribillo: “Si lo ves que viene, ¡palo al tiburón!”.

El aguinaldo se identifica con los valores navideños de genuina amistad comunal y generosidad. Es fuertemente identificado en Puerto Rico con lo autóctono, con los valores culturales populares tradicionales, que proveen en esta canción un sólido trasfondo histórico a la nueva letra militante de la visión de un nuevo futuro. La canción termina con la frase “Y luego a trabajar en la reconstrucción”, que fue popularizada por los sandinistas al vencer al régimen dictatorial de Anastasio Somoza.

Una tercera forma de presencia del aguinaldo y el seis en la salsa es en la incorporación de algunos ritmos que le son característicos dentro de la compleja polirritmia de muchas composiciones salseras. Ya presenté algunos ejemplos. Quisiera añadir otro que considero de mucho interés. La canción “El día de mi suerte” de Willie Colón y Héctor Lavoe es en términos rítmicos una exploración experimental intentando un ritmo cruzado contra la clave. Como conjunto, los ritmos predominantes parecen ser inventados. Sin embargo, ese vanguardismo experimental se combina en el bajo con un ritmo que evoca a uno de los más populares aguinaldos tradicionales: el aguinaldo isabelino conocido por el estribillo “Saludo, saludo, vengo a saludar; a lo isabelino, bonito cantar”.

Una cuarta manera de incorporación es a través del timbre del cuatro y la forma de tocar este instrumento sobre todo en las

descargas. Ello lo pudieron haber escuchado ya en algunos de los ejemplos citados, como en “Jíbaro castao” o “Noche criolla”. También muy comúnmente con el cuatro se realizan citas melódicas directas a canciones jíbaras, lo que constituyen una quinta manera de incorporar a la salsa la tradición jíbara.

Una última forma es, cuando sencillamente, el seis y/o aguinaldo aparecen como género predominante dentro de la libre combinación salsera. Un magnífico ejemplo es la canción del trovador Wiso Santiago “La loma del tamarindo” grabada y popularizada por El Gran Combo de Puerto Rico con arreglo de Rafael Ithier en el LP *Innovations* de 1985. Esta composición es básicamente una combinación de varios seises, todos de la familia moruna: villarán, lelolai y seis de Bayamón. La combinación de seises de “La loma del tamarindo” se incorpora al movimiento de la salsa con timbres del combo y añadiéndole a la composición el carácter antifonal de la bomba y la plena con un coro montuno entre décima y décima. La letra manifiesta también el deseo de la innovación sobre base de la tradición a la creatividad cultural históricamente enraizada. En la letra se reconocen los problemas de la vida contemporánea y la necesidad de su transformación, pero partiendo hacia nuevas utopías desde valores heredados.

Quisiera, para concluir, retomar la preocupación inicial. A mediados del siglo pasado, el patrimonio que constituye la música jíbara tradicional, admirado incluso por músicos eruditos tan selectivos y eurocéntricos como Pau Casals¹¹, parecía amenazado por el abandono de la agricultura y la ruralía frente al capitalismo desarrollista “modernizador”. La “operación serenidad” que propulsó el populismo desarrollista en recapitulación a su euforia modernizante inicial ante los primeros indicios de dicha amenaza, sobre todo y más directamente a través de la constitución y las políticas

11 “Casals en Fortaleza, se entusiasma con el cuatro boricua”, *El Mundo*, San Juan: 13 de diciembre de 1955, p. 1.

del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) en 1956 (y su “rescate del cuatro y la trova”) constituyeron esfuerzos dignos de recordar, aunque considerablemente mermados (o fuertemente golpeados) por el neoliberalismo de las últimas décadas.

Pero más importante, a mi juicio, que dicha respetable obra desde un estado benefactor populista fueron las múltiples defensas del patrimonio musical jíbaro desde la sociedad civil. En primer lugar, naturalmente, desde sus propios exponentes. Y en segundo lugar por músicos y compositores de otros géneros que incorporan dicho patrimonio a sus formas de expresividad. No hay que olvidar tampoco las asociaciones populares de entusiastas, como la Fundación Paquito López Cruz, los defensores de la Bordonúa, y del cuatro puertorriqueño, entre varias (también algunas de la diáspora).

Pero todos estos esfuerzos mencionados probablemente se hubieran estrellados ante la dura pared del comercialismo consumista globalizado si no hubiera sido porque la música popular “comercial” de mayor arraigo generalizado en el país, la salsa, incorporara este patrimonio de manera protagónica a sus prácticas cotidianas de composición y ejecución.

El patrimonio jíbaro sonoro, tan variado y sofisticadamente rico como es, hubiera corrido el peligro de convertirse en gueto *folklórico* o en una exquisita pieza de museo si no hubiera sido porque el movimiento salsa le hubiera impreso *contemporaneidad* y futuro incorporándolo como elemento fundamental en su lenguaje musical: en su expresividad y compleja creatividad. Parafraseándome de un ensayo de décadas atrás, para la salsa puertorriqueña (pues no hay una salsa, sino salsas, y procesos similares se van dando entre salseros colombianos, panameños y venezolanos, entre otros) el patrimonio de la cimarronería jíbara es simultáneamente herencia y utopía.

Comencé los ejemplos de este ensayo con “Somos el son” de la orquesta salsera puertorriqueña del proletario barrio de Puerta de Tierra, La Selecta, una de las favoritas de los salseros boricuas; y quisiera concluir recomendando que escuchen otra de sus

composiciones icónicas: cantando con timbre fañoso el salsero rapero Sammy Marrero la salsa jíbara “¡Jíbaro soy!”.

Bibliografía:

“Casals en Fortaleza, se entusiasma con el cuatro boricua”. *El Mundo*. San Juan. 13 de diciembre de 1955, p. 1.

Dufrasne, Emanuel. (1992). “Los instrumentos musicales afroboricuas”. *La tercera raíz, presencia africana en Puerto Rico*, Lydia Milagros González (ed.). San Juan: Cerep.

López Cruz, Francisco. (1956). *El aguinaldo y el villancico en el folklore puertorriqueño*. San Juan: ICP.

López Cruz, Francisco. (1977). “La marumba”. *Rev. del ICP* 74, enero-mayo.

New Grove Dictionary of Music and Musicians. (1980). Vol. 13. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan.

Quintero, A. G. y Álvarez, Luis Manuel. (1989). “La libre combinación de las formas musicales en la salsa”. *Revista David y Goliath* (Clacso), N° 57, pp. 45-51.

Quintero Rivera, Ángel G. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. México: Siglo XXI.

Discografía:

Colón, Willie. (1984). “Noche criolla”. *Criollo*. RCA.

El Gran Combo de Puerto Rico. (1985). “La loma del tamarindo”, *Innovations*, compositor: Wiso Santiago, arreglo: Rafael Ithier, Combo Records.

El Gran Combo de Puerto Rico. (1986). “Lírica Borinqueña”. *El Gran Combo y su pueblo*. Combo Records.

Feliciano, Cheo. (1980). “Lamentación campesina”. *Sentimiento tú*. Vaya Records.

Ismael Miranda con la orquesta de Willie Colón. (1980). “Jíbaro castao”. *Doble energía*. Compositor: Julio Rodríguez Reyes. Fania Records.

Ismael Miranda con Willie Colón. (1980). “Americano latino”. *Doble energía*. Fania Records.

Miranda, Ismael. (1973). "Así se compone un son". *Así se compone un son*. Fania Records.

Raphy Leavitt y la Orquesta La Selecta. (1986). "Somos el son". *Somos el son*. Arreglo: Isidro Infante, canta: Sammy Marrero. Bronco Records.

Raphy Leavitt y su orquesta con Sammy Marrero. (1973). "¡Jíbaro soy!". *Jíbaro soy*. Borinquen.

Rubén Blades con Willie Colón. (1981). "Tiburón". *El solar de los aburridos*, Fania Records.

Willie Colón con Héctor Lavoe. (1971). "Canto a Borinquen". *Asalto navideño*. Fania Records.

Willie Colón con Héctor Lavoe. (1973). "El día de mi suerte". *Lo mato*. Fania Records.

MAELO Y EL NAZARENO: UNA MIRADA AL PANAFRICANISMO EN LA HISTORIA Y PRÁCTICA DE LA CANCIÓN

ROSA ELENA CARRASQUILLO

Introducción

En octubre de 2011, mi esposo y yo viajamos a Portobelo, Panamá, a ser testigos del peregrinaje al Cristo Negro y a buscar algo de Ismael Rivera. Yo esperaba que después de tanto tiempo de su muerte (1987), Ismael ya era letra muerta. Sin embargo, nos encontramos con un escenario completamente arrebatador. Varios comercios del pueblo tocaban constantemente las canciones de Ismael Rivera por varios días; su voz abarcaba toda la plaza, las calles, y las esquinas de Portobelo, atravesaba nuestros cuerpos, e Ismael se hacía más presente que nunca. También, las imágenes de Ismael competían con las del Cristo Negro y hasta se fundían; en el altar no había competencia pero sí copresencia entre el Cristo e Ismael. La estatua de Ismael presidía y preside la entrada al pueblo dándole la bienvenida a todos los peregrinos (ver foto 1).



Foto 1: Estatua de Ismael Rivera frente a la plaza central de Portobelo, Panamá, 2011. (Foto: Rosa Elena Carrasquillo).

Es parte de este arrebatado lo que quiero analizar en las siguientes páginas, en especial la relación entre Ismael, la canción de “El Nazareno”, y el mensaje de liberación que el cantor populariza. Propongo que la canción “El Nazareno” escrita por el isleño Henry Williams y hecha famosa por el cantautor puertorriqueño Ismael Rivera, mejor conocido por su fanaticada como Maelo, se ha convertido en un himno panafricano en el Caribe español. Arguyo que “El Nazareno” no solo es parte de la memoria colectiva caribeña sino también es una herramienta que recrea un orgullo colectivo de pertenecer a la raza negra junto al dolor causado por el prejuicio racial y la esperanza de la redención.

La canción como documento histórico o memoria colectiva

Además del tótem del poder, los europeos e indígenas en las Américas pelearon por la forma en que su cultura e historia serían entendidas en el futuro. Los europeos estimaron la escritura como la única forma noble de grabar la historia, describiendo toda otra forma como barbárica¹. Este prejuicio prevalece por siglos muy a pesar de que la tradición oral era la epistemología dominante de las culturas indígenas y de muchas de las culturas de la diáspora africana. Con el establecimiento del Estado colonial, el predominio burocrático asegura que el poder se mantenga con la escritura. Las nuevas repúblicas americanas, a pesar del cambio político, continúan organizando sus historias con el mismo prejuicio sobre la cultura escrita que sus predecesores. Entonces la ruptura entre el poder político y la historia escrita por un lado y la gran mayoría de la población por el otro no se hace esperar. Casi como un sismo insuperable la cultura escrita y el diario vivir se distancian a pasos apresurados. Tanto así que la tradición oral y la cultura popular parecen un mundo casi aparte de la cultura escrita. En las Américas

1 Para una discusión completa sobre la importancia de la cultura escrita en el proceso de colonización ver Regina Harrison. *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture*, Duke University Press, Durham: 1991.

se desarrolla una tradición oral de una fuerza insuperable que en ocasiones amenaza al mismo poder burocrático colonial o nacional.

En el Caribe, las circunstancias climatológicas amenazan aún más la estabilidad de la cultura escrita. La humedad y el calor deterioran el papel, y los huracanes son capaces de tumbar paredes, empapar las crónicas con agua del mar, y llevárselo todo con una ráfaga de viento. Entonces, la tradición oral cobra aún mayor significancia pues puede ser hasta más permanente que la cultura escrita.

Muchas tradiciones orales en el Caribe se transmiten a través de, o, en relación a la música de forma individual o colectiva. Como dice el musicólogo Peter Manuel, la música en el Caribe es el aspecto más visible, popular y dinámico de la expresividad cultural caribeña.² En efecto, la música sirve muchas veces como puente para enhebrar la experiencia o memoria individual y la colectiva. K. K. Shelemay observa que “El hacer música y las recolecciones subsecuentes de la experiencia musical unifica la división entre memoria individual y memoria colectiva, las cuales tienden a estar separadas en el discurso de muchas disciplinas”³. La música además conlleva varios tipos de memoria que se involucran directamente con tres diferentes sistemas nemotécnicos los cuales son parte de la memoria a largo plazo. Estos tres sistemas son: memoria episódica que permite recordar incidentes específicos; la memoria semántica que es una red de asociaciones y conceptos que confirman nuestro conocimiento del mundo; y la memoria procedural que es la capacidad de aprender destrezas.⁴

2 Peter Manuel. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Temple University Press, Philadelphia: 2006, p. 2.

3 “Music-making and subsequent recollections of the musical experience also bridge the divide between individual and collective memory that tend to be separated in the discourse of many disciplines”. Kay Kaufman Shelemay. “Music, Memory and History: In Memory of Stuart Feder,” *Ethnomusicology Forum*, 15: 1 (June 2006), pp. 17-37.

4 Daniel Schacter citado en Shelemay. “Music, Memory and History,” *Ethnomusicology Forum*, Taylor & Francis, 2006, p. 28.

En el Caribe, donde la producción musical excede la de cualquier otra cultura a nivel global⁵, la música representa no solo un componente trascendental de la cultura popular sino también su memoria colectiva. Defino aquí memoria colectiva de forma simple, como el conocimiento o experiencia compartida con otros a través de varias formas de expresión.

En la memoria colectiva del Caribe, las canciones constituyen una especie de archivo histórico. Un archivo muy diferente al archivo de las culturas escritas pues para empezar no se organiza cronológicamente ni se guardan en edificios. A veces tienen autores y dueños y a veces no, pero, en todos los casos de canciones populares, la colectividad se adueña de ellas haciéndolas parte de la memoria colectiva. Entonces, estas canciones populares no solo son parte de la memoria colectiva pero ayudan a fortalecer, cultivar y hasta mantener la memoria colectiva.

Maelo, de Santurce a la fama

Ismael Rivera nació en Santurce en 1931 y vivió en Villa Palmeras por gran parte de su vida. Un mulato humilde, guapo y parejero que se hizo respetar tanto en la calle, y en la Calma se respiraba lo belicoso, como en el escenario. Su vida fue intensa como todo su ser. Como su barrio, fue artesano de corazón; a principios la albañilería le pagaba más que su música. Pero su pasión persiste y se hace conocer en la radio puertorriqueña a mediados de la década de los 50 con la Orquesta Panamericana y con el Combo de Rafael Cortijo. ¡Qué exitazo! De inmediato pega en la televisión y muy pronto se internacionaliza. Para finales de la década Ismael y Rafael Cortijo eran el fenómeno musical latinoamericano. La fama lo hace irresistible e Ismael juega con los límites de lo prohibido: fiestas sin descanso, mujeres al montón, alcohol y heroína. ¡Ay, bendito! Y termina preso. En 1962 es sentenciado a

5 Aunque el Caribe representa un poco menos de un por ciento de la población global produce una gran variedad de géneros musicales que tienen audiencia global. P. Manuel, K. Bilby y M. Largey. *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Temple University, Philadelphia: 1995, pp. 1-2.

cinco años de cárcel en la corte federal de Puerto Rico por tener en su posesión una pequeña bolsita de heroína. Después de varios meses en la penitenciaría estatal, mejor conocida como Oso Blanco, Ismael es trasladado a Kentucky a una prisión para adictos mejor conocida como la Granja de Narcóticos (Narcotic Farm). En 1966, Ismael termina su sentencia y regresa a Puerto Rico limpio, fuerte y con tantas ganas de empezar a cantar. Es la época de la salsa dura e Ismael es recibido por millares como un verdadero héroe: el hombre caído que sufre en carne propia la adicción, el prejuicio y la cárcel pero que es redimido no solo por su sufrimiento pero por su pasión. Su voz lo devuelve al escenario. Regresa con Cortijo y luego de un año se muda al centro de la salsa, Nueva York, donde forma su nuevo grupo Ismael y sus cachimbos. Nueva York lo acoge y de nuevo se internacionaliza. La fama lo vuelve a corromper: fiestas, mujeres y drogas (viejas y nuevas). A pasos agigantados acelera su destrucción.

En 1969 en un viaje a los carnavales de Panamá conoce al Cristo Negro de Portobelo. Su catarsis es completa; en lágrimas promete dejar el vicio y regresar por siete años a completar su peregrinaje como miles y miles de panameños. Y así lo hace por diez años. El éxito le sonríe nuevamente, pero empieza a sufrir los estragos de su pasado, su voz sufre la intensidad de su pasión y desalajo. En 1978, regresa a Puerto Rico y ya su voz está muy ronca, muy dolida, muy perdida. La muerte de su mejor amigo, Rafael Cortijo, termina por derribarlo. Trata de levantarse y lo hace pero no vuelve a cantar. Muere en 1987 de un ataque cardíaco.⁶

Ismael, El Nazareno y la corporalidad negra

Después de su experiencia catártica con el Cristo Negro de Portobelo, Panamá, Ismael da testimonio público del milagro que le hiciera el Cristo. A la revista del momento *Latin New York* en 1977, Ismael admite:

6 Para un análisis completo de la vida, mito e historia de Ismael Rivera consulte Rosa E. Carrasquillo. *The People's Poet: Life and Myth of Ismael Rivera, An Afro-Caribbean Icon*, Caribbean Studies Press, Florida: 2014.

La primera vez que fui a Portobelo lloré hasta que las lágrimas se me secaron. Yo traté en vano de no llorar frente a toda esa gente, pues soy muy macho, ¿sabes? Pero mientras más me aguantaba las lágrimas, más salían. Me dolía ver su cara. Y ahí mismo yo supe lo que le hicimos. Lloré como por siete minutos. Parecía una eternidad. Yo pensé que todo el mundo me estaba mirando a mí, Ismael Rivera. Pero no, todo el mundo estaba llorando. Y cuando lo miré a él de nuevo, el dolor de su rostro se había desaparecido. Parecía decir: todo está bien. Era tan real. Pero seis meses después yo estaba más hundido en la droga que nunca antes, y yo no entendía. Fue como una prueba. Entonces el año próximo volví a Portobelo y seis meses después yo me limpié. Alguna gente no me cree, pero no importa porque yo sé lo que yo sé. Yo le doy gracias a mi Cristo todos los días porque todavía estoy duro como coco [*I'm swingin*].⁷

Ismael resume en estas líneas su odisea existencial y corporal: el maltrato a su cuerpo de hombre negro, su orgullo masculino destrozado por las lágrimas que le traicionan en público y la esperanza de curar ese cuerpo maltrecho y lacerado por la heroína. Todo pasa muy rápido. En solo seis meses Ismael regresa a Portobelo, lo visita personalmente, como amigo, y el Cristo Negro lo libera de las cadenas de las drogas. Entonces el cuerpo de Ismael está limpio, su cuerpo es sanado por el Cristo Negro.

Pero para Ismael no es suficiente estar limpio; él sabe muy bien que la carne es débil. Como creyente hace la promesa de la

7 “The first time I went to Portobelo I cried my eyes out. I didn’t want to cry in front of all those people, because I am very macho, you know. But the more I wanted to hold back the tears the more they came out. It hurt me to see his face. And right there and there I knew what we did to him. I cried for about seven minutes. It seemed forever. I thought everybody was looking at me, Ismael Rivera. But no, everybody was crying. And when I looked at him again the pain in his face was gone. He seemed to say, everything is all right. It was so real. But six months later I was deeper into dope than I ever was before, and I couldn’t understand it. It was like, como una prueba. So the next year I went back to Portobelo and six months after that I cleaned up. Some people don’t believe it, but that doesn’t matter because I know what I Know. I say thanks to my Christ everyday because I’m still swingin”. Ismael Rivera en *Latin New York*, abril 1977; también citado por Carrasquillo, *The People’s Poet*, p. 141.

peregrinación por siete años pero sobrepasa su promesa verbal a diez años. Ismael también lleva un crucifijo del Cristo Negro en su cuello y comienza a llevar más y más gente, entre amigos y familiares, a Portobelo. Entonces su presencia cada tercera semana de octubre por toda una década, su peregrinaje al pueblo pesquero de Portobelo, y sobre todo su homenaje al Cristo con la canción “El Nazareno” en el LP *Traigo de todo* en 1974, fomentan una asociación estrecha, inmediata y corporal entre la figura de Ismael y el Cristo Negro de Portobelo.

Ismael y el Cristo Negro se confunden como la misma figura en la memoria y cultura populares. La gente expresa el deseo de que Ismael sea el Cristo Negro pues es mucho más accesible y parece más a todos que la figura de plomo, cristal y madera en la capilla⁸. Los deseos se convierten en sueños o utopías que se expresan de muchas formas en la calle. Poca evidencia sobrevive de la conexión, pero siempre algo sobrevive. Encontré por ejemplo en 2011 algunas pancartas donde la conexión es directa.



Foto 2: Puesto de ventas con el anuncio “El Naza de Portobelo, 21 de octubre”. (Foto: Rosa Elena Carrasquillo, octubre de 2011).

8 Mónica Miguel-Franco. *El Cristo de Portobelo: El Cristo de los desheredados*, Editorial Portobelo, 1998, p. 10.



Foto 3: Una foto trabajada de Maelo cargando la cruz y vestido como el Nazareno. (Foto: Rosa Elena Carrasquillo, octubre de 2011).

La primera imagen enaltece a Ismael y al Nazareno simultáneamente, contrapuestas y sin mirarse, ambas presentes en octubre y llamadas con cariño con el apodo el Naza de Portobelo. Las figuras tienen simetría e importancia, e Ismael parece más relevante que el mismo Cristo Negro. En la segunda imagen, la transformación es completa: Ismael es el Cristo Negro que carga con su cruz. Su cara no expresa dolor sino serenidad y sabiduría. Parece amable y listo para soltar la cruz y empezar un vacilón. Esta es la representación que florece y que gusta. Entonces, el Cristo Negro que agrada a muchos es un Cristo real, mulato, con faltas y a quien le gusta la fiesta. La verdadera encarnación del Cristo Negro entonces se da a través de un mulato caribeño, altanero y reverenciado por la cultura popular, entre muchas cosas, por su irreverencia.

Este hecho es muy significativo por varias razones, pero sobre todo por su significado colectivo de decolonización. La historia del Cristo Negro en Portobelo es una historia muy colonial, aunque de origen incierto: traído desde España en el siglo XVIII en buques de la corona, se queda en Portobelo pues si no le dejan la tormenta nunca se hubiera amainado. El Cristo iba destinado para el Perú, pero se atasca en Portobelo, en el puerto de canjeo de esclavos de mayor envergadura en las Américas y el lugar de mayor importancia comercial durante las ferias comerciales del periodo colonial.⁹



Foto 4: Pancarta del Cristo Negro con el retrato del Cristo de la capilla, Portobelo, Panamá, octubre 2011. (Foto: Rosa Elena Carrasquillo).

9 Christopher Ward. *Imperial Panama: Commerce and Conflict in Isthmian America 1550-1800*, University of New Mexico Press, Albuquerque: 1993, p. 67; Enriqueta Vilar Vilar. *Las ferias de Portobelo: Apariencia y realidad del comercio con Indias*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla: 1982, pp. 6-9; Dulio Arroyo. *Portobelo: su pasado, su presente y su futuro*, Imprenta Nacional, Panamá: 1946, pp. 83-87.

A su vez, el Cristo es quizás el símbolo más sobresaliente de la colonización española en la América pues el catolicismo fue la ideología más arraigada y hasta violenta del nacionalismo español¹⁰. Dentro de este nacionalismo ultracatólico, la figura del Cristo es el vértice de todo lo colonial en América. Aunque el Cristo Negro tiene la piel negra, sus facciones, pose y vestiduras son las de un hombre europeo (ver foto 4). El color negro es el resultado de estar por cuatro siglos expuesto al humo de las velas que continuamente arden bajo sus pies¹¹. Aparecen varios Cristos negros por toda Mesoamérica extendida (desde el suroeste de Estados Unidos hasta Panamá): el de Esquipulas en Guatemala que se difunde hacia México, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y Belice, y el de Portobelo en Panamá¹². Todos de origen incierto, el Cristo Negro crucificado de Esquipulas parece ser el más antiguo del siglo XVI, pero todos difundidos por el barroco español a mediados del siglo XVIII como una “importante inversión de tipo simbólica en total coincidencia con la política de los borbones destinada a secularizar las parroquias y a reducir el poder y la autonomía de las órdenes religiosas”¹³. Las masas le acogen, el tiempo pasa y la efectividad borbónica se desvanece. Los patriotas de cada región muchas veces utilizan los Cristos en sus políticas locales y las masas reverencian los Cristos con una riqueza de tradiciones nativas y afrocaribeñas que le hacen muy diferente a lo que pensaron los borbones.

10 Franklin W. Knigt. “Introduction”, *Bartolomé de las Casas: An Account, Much Abbreviated, of the Destruction of the Indies*, Hackett Publishing Company, Indianapolis: 2003, pp. xxxvi-xxxvii.

11 Mónica Miguel-Franco. *El Cristo de Portobelo*, 1998, p. 11.

12 Oscar H. Horst, Robert N. Thomas y John M. Hunter. “Difusión del culto al Cristo negro crucificado de Esquipulas”, *Mesoamérica*, N° 52, enero-diciembre, pp. 143-158; J. Kathryn Josserand y Nicholas A. Hopkins. “Tila y su Cristo Negro: Historia, peregrinación y devoción en Chiapas, México”, *Mesoamérica*, N° 49, enero-diciembre, 2007, pp. 82-113; H. Romeike. “The Black Christ of Tlacotepec”, *Mexican Magazine*, February 1927, pp. 75-77, 88-90.

13 Daniele Pompejano. “El Dios negro de los hombres blancos”, *Mesoamérica*, N° 51, enero-diciembre, 2009, pp. 123-149, 136.

Esta adaptabilidad y flexibilidad populares son las que hacen posible que Maelo encarne al Cristo Negro de Portobelo. La imagen de Maelo como el Cristo Negro es un acto deliberado, revelador y político de gran significado para el Caribe entero. La masas demandan la transformación de la esencia misma del colonialismo español, el símbolo más sagrado del catolicismo popular, el Cristo mismo, se criolliza: el hombre europeo pintado de negro (casi como los pintados de negro *black faces*) se hace real, caribeño, mulato, alegre, falible, fiestero, parejero, y amigable. Es un rechazo al pasado colonial y a la representación de los pintados de negro. Y es un rechazo hecho a sabiendas, pues el Cristo Negro se hace negro al cruzar el Atlántico. Los que cuidan de la capilla y la estatua están conscientes de que si llegaran a pasarle un paño húmedo por su piel, el hollín y el color negro desaparecería, pero tendrían que “enfrentarse con un ejército de creyentes que tienen fe en él porque es negro, como ellos”.¹⁴

Tener un mulato de carne y hueso como Cristo entonces es un acto o sentimiento muy decolonizador, pues como dijera Frantz Fanon: “El hombre negro es atacado en su corporalidad. Es su personalidad tangible la que es asesinada”. Y añade: “Tener una fobia del hombre negro es tener miedo de lo biológico, pues el hombre negro es sobre todo biológico”¹⁵. Enaltecer a Maelo, un mulato con muchas laceraciones, como Cristo, es desarmar cualquier ataque al hombre negro pues afirma la corporalidad negra en forma positiva.

Este Cristo negro también sabe lo que es padecer en carne propia los desafíos de la negritud caribeña; ha vivido la adicción, sufrió en la cárcel, y ni la fama le protege de ser criminal (discuto este aspecto en la próxima sección). Entonces, el atentado decolonialista se vierte hacia el presente, hacia los nacionalismos contemporáneos como crítica. El discurso nacional triunfante por toda América

14 Mónica Miguel-Franco. *El Cristo de Portobelo*, 1998, p. 11.

15 “The black man is attacked in his corporeality. It is his tangible personality that is lynched”. “To have a phobia about black men is to be afraid of the biological, for the black man is nothing but biological”. Frantz Fanon. *Black Skin, White Masks*, Grove Press, New York: 2008 (original 1952), pp. 142-143.

Latina es el de la democracia racial¹⁶. El Cristo Negro rechaza la traición del discurso político nacional al presentar a un Cristo Negro como muchos otros negros del Caribe, un hombre que ha sufrido el racismo, la criminalización y la cárcel. Un antillano que representa bien la antillanía por ser tan sencillo, fiel e irreverente. Ya lo decía la periodista venezolana Lil Rodríguez: “Ismael Rivera es la propia convocatoria. Casi que es el propio Caribe (...) que sus historias se confunden y enlazan y sus voces son idénticas. Y es que sin Maelo el Caribe no está completo”.¹⁷

La relación corporal entre Maelo y el Cristo Negro también la nota el escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá en su maravilloso libro *El entierro de Cortijo*. En 1982, cuando Rafael Cortijo muere, los amigos y familiares de Cortijo cargan el féretro a hombros para rendirle sus últimos respetos al muerto. Maelo es uno de ellos y Rodríguez Juliá observa: “Maelo cumple su destino de penitente con una obediencia a la vez sosegada y truculenta. El sudor de su frente cae casi a chorros sobre la brea candente de una calle Providencia radiante de antillanía; pero la cabeza baja es un esfuerzo por concebir la humildad del Nazareno; esa cruz invisible que carga es una bendición”¹⁸. Con este sacrificio, Maelo una vez más se purifica y completa su purgación¹⁹. Pero su purgación no es tan solo individual es también colectiva, pues como todo un Cristo, Maelo corre con la cuenta de su linda raza negra.

16 Richard Graham (ed.). *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, University of Texas Press, Austin: 1990; Winddance Twine. *Racism in a Racial Democracy: The Maintenance of White Supremacy in Brazil*, Rutgers University Press, New Brunswick: 1998.

17 Lil Rodríguez. *Bailando en la casa del trompo*, Euroamericana de Ediciones, Caracas: 1997, p. 113.

18 Edgardo Rodríguez Juliá. *El entierro de Cortijo*, Ediciones Huracán, Río Piedras: 1983, pp. 67-68.

19 Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá (por autora), Río Piedras, Puerto Rico: 18 de junio de 2009.

Maelo, “El Nazareno” y el panafricanismo

El cuerpo de Maelo y el de Cristo Negro tienen otra corporalidad aún más significativa, la del cuerpo político o ético. Como analiza la filósofa Moira Gatens: “Es sorprendente como el cuerpo figura en la teoría de la socialización solo como cuerpo biológico, anatómico o fisiológico. Existe muy poco análisis del cuerpo vivido: de la morfología del cuerpo o del cuerpo imaginado”. Para aclarar, Gatens define el cuerpo imaginado como un cuerpo que “es social e históricamente específico cual es construido por un lenguaje compartido; la importancia física compartida y privilegiada de varias zonas del cuerpo...; y prácticas y discursos institucionales comunes (...) las cuales actúan sobre y a través del cuerpo”.²⁰

La fusión corporal de Maelo y el Cristo Negro nos ofrecen una oportunidad de ilustrar un análisis del cuerpo vivido e imaginado pues la fusión es social e históricamente específica y se realiza a través del lenguaje, discursos y prácticas compartidas en la peregrinación cada octubre, la presencia de Maelo en las peregrinaciones, y el lenguaje y memoria compartidos de la canción “El Nazareno”.

Los cuerpos que bailan al ritmo de la salsa “El Nazareno”, cantan la canción o caminan como buenos peregrinos escuchando los alto-parlantes del pueblo de Portobelo con la voz de Ismael, son las prácticas que dan significado al mensaje de la canción. Estas prácticas constituyen el cuerpo vivido e imaginado del panafricanismo. Aimé Césaire traza el plano del panafricanismo de esta forma:

Para nosotros [los negros del mundo], el reto no es hacer un atentado utópico y estéril de repetir el pasado, sino más bien de sobrepasarlo. No es una sociedad muerta la que deseamos revivir. Ni mucho menos es la presente sociedad colonial, la más descompuesta carroña que

20 “It is striking that the body figures in socialization theory only as the biological, anatomical or physiological body. There is little analysis of the body as lived: of the body’s morphology or of the imaginary body.” “The imaginary body is socially and historically specific in that it is constructed by: a shared language; the shared physical significance and privileging of various zones of the body...; and common institutional practices and discourses... which act on and through the body”. Moira Gatens. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*, Routledge, New York: 1996, pp. 11-12.

jamás se haya podrido bajo el sol. Debemos crear una nueva sociedad con la ayuda de todos nuestros hermanos esclavos, una sociedad preñada con todo el poder productivo de los tiempos modernos, y nutrida con toda la fraternidad de días pasados.²¹

La unidad, la fraternidad y el amor entre todos los negros del mundo, incluyendo los más pobres, los lumpen y los esclavos, es entonces el mandato indispensable de la decolonización mundial. Este mensaje hace eco por toda América Latina cuando Ismael interpreta la canción “El Nazareno” en 1974, pues coincide con un momento global en que los africanos y la diáspora luchan por los más fundamentales derechos civiles. El movimiento de derechos civiles en Estados Unidos y las luchas de liberación en África del Sur y portuguesa son a su vez un dramático recrudecimiento de movilización política claramente definido racialmente como movilización negra²². En Puerto Rico, ese movimiento global forzó un examen crítico de la imagen creada por la literatura y la historia de Puerto Rico como un pueblo esencialmente blanco; a su vez, esta crítica permite una nueva apreciación por la cultura afropuertorriqueña dentro de un marco panafricanista.²³

El panafricanismo no es solo una ideología sino también una posibilidad alcanzable y presente. Es a esta posibilidad del momento presente que Ismael canta en “El Nazareno”. Y la audiencia está lista para consumir el mensaje. El poeta nuyoricano Tato Laviera lo resume en un poema en honor a Maelo cuando

21 “For us, the problem is not to make a utopian and sterile attempt to repeat the past, but to go beyond. It is not a dead society that we want to revive. Nor it is the present colonial society that we wish to prolong, the most putrid carrion that ever rotted under the sun. It is a new society that we must create, with the help of all our brother slaves, a society rich with all the productive power of modern times, warm with all the fraternity of olden days”. Aimé Césaire. *Discourse on Colonialism*, Monthly Review Press, New York: 2000, pp. 51-52.

22 George Reid Andrews. *Afro-Latin America, 1800-2000*, Oxford University Press, New York, 2004, p. 183.

23 César J. Ayala y Rafael Bernabé, *Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898*, University of North Carolina Press, Chapel Hill: 2007, pp. 256-258.

dice: “Los lumpen pobres de la tierra/ veían a Ismael como una luz/ poderosa en nuestras vidas”.²⁴

Ismael resume para todos el mensaje de la canción “El Nazareno”: es un llamado a todos los negros y mulatos del mundo a amar y fraternizar unos con otros: es la esencia misma del panafricanismo. Esa sencillez, esa claridad, ese mandato sin vacilación abre puertas en todos los corazones de quienes quieren escuchar; se convierte en un código abiertamente escondido.

“El Nazareno” llama a la amistad, al amor y no a la confrontación con las autoridades. Es un homenaje a la cotidianidad pues es en un vacilón que el Cristo Negro se presenta para hablarle directamente a un mulato que ya se estaba empezando a divertir. A César Miguel Rondón, Ismael lo enfatiza: “Por eso le canté al Nazareno, que es un Cristo Negro como yo, y le canté esa canción que ahora es famosa y que no es más que un canto de amistad, a la hermandad de mi gente, mi raza y mi pueblo”²⁵. Precisamente por eso es más efectiva, la canción imagina una nueva realidad panafricana en donde la fraternidad y la unidad son los lazos que le definen, que le decolonizan. La canción define la esencia misma del panafricanismo. “El Nazareno”, como dice Ismael, es exactamente eso: fraternidad y unidad de todos los negros y mulatos del mundo.

Este código abierto y legal representa un escudo psicológico, espiritual y siempre disponible para enfrentar la realidad que criminaliza, deshumaniza y coloniza a los negros y a la masculinidad negra muy en especial. La literatura sobre criminalización racial es demasiado extensa para revisarla aquí, además está usualmente suscrita al nivel de Estado-nación. Pero académicos y activistas como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Stuart Hall, Angela Davis y muchos otros dedicaron sus carreras y sus vidas a documentar, exponer y teorizar este fenómeno global de criminalización contra

24 Tato Laviera. *La carreta made a U-turn*. Arte Publico Press, Houston: 1992, p. 85.

25 César Miguel Rondón. *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Oscar Todtmann Editores, Caracas: 1981, p. 226. También citado en Rafael Figueroa Hernández. *Ismael Rivera: El Sonero Mayor*, 1992, p. 37.

el hombre y la mujer negros. En honor a sus trabajos tomaré esa criminalización *a priori*, como un hecho irrefutable.

El Cristo Negro de Portobelo no es el crucificado de Esquipulas en Guatemala; el Cristo Negro de Portobelo es el sufrido que carga su cruz, es el Cristo de la purgación. Ser hijo de Dios no le salvó del sufrimiento, hasta le toman por criminal, por eso es este Cristo el cuerpo imaginado y vívido y en el que muchos afrocaribeños encuentran consuelo. "El Nazareno" entonces confirma la ética de este cuerpo imaginado, vivido y sufrido al que los estados locales le tildan y le tratan de criminal. Este sufrimiento se revierte en gozo al bailar, cantar y vacilar como último reto a la colonización. Entonces, la canción es parte de este cuerpo compartido y vivido de la decolonización caribeña y, en especial, del panafricanismo y la liberación corporal de todos los caribeños negros y mulatos.

Bibliografía

Arroyo, Dulio. (1946). *Portobelo: su pasado, su presente y su futuro*. Panamá: Imprenta Nacional.

Ayala, César J. y Bernabé, Rafael. (2007). *Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Carrasquillo, Rosa Elena. (2009). *Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá*. Río Piedras, Puerto Rico, 18 de junio de 2009.

Carrasquillo, Rosa E. (2014). *The People's Poet: Life and Myth of Ismael Rivera, An Afro-Caribbean Icon*. Florida: Caribbean Studies Press.

Césaire, Aimé. (2000). *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press.

Christopher, Ward. (1993). *Imperial Panama: Commerce and Conflict in Isthmian America 1550-1800*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Fanon, Frantz. (2008). *Black Skin, White Masks* (1952). New York: Grove Press.

Figuroa Hernández, Rafael. (1992). *Ismael Rivera: El Sonero Mayor*. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Gatens, Moira. (1996). *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. New York: Routledge.

Graham, Richard (ed.). (1990). *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Austin: University of Texas Press.

Harrison, Regina. (1991). *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture*. Durham: Duke University Press.

Horst, Oscar H.; Thomas, Robert N. y Hunter M., John. (2010). "Difusión del culto al Cristo Negro crucificado de Esquipulas". *Mesoamérica*, N° 52, enero-diciembre.

Josserand, J. Kathryn y Hopkins, Nicholas A. (2007). "Tila y su Cristo Negro: Historia, peregrinación y devoción en Chiapas, México". *Mesoamérica*, N° 49, enero-diciembre.

Knight, Franklin W. (2003). "Introduction". En: Bartolomé de las Casas. *An Account, Much Abbreviated, of the Destruction of the Indies*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Laviera, Tato. (1992). *La carreta made a U-turn*. Houston: Arte Publico Press.

Manuel, Peter; Bilby, K. y Largey, M. (1995). *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University.

Manuel, Peter. (2006). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press .

Miguel-Franco, Mónica. (1998). *El Cristo de Portobelo: El Cristo de los desheredados*. Editorial Portobelo.

Pompejano, Daniele. (2009). "El Dios negro de los hombres blancos". *Mesoamérica*, N° 51, enero-diciembre.

Reid Andrews, George. (2004). *Afro-Latin America, 1800-2000*. New York: Oxford University Press.

Rivera, Ismael. (1977). *Latin New York*.

Rodríguez Juliá, Edgardo. (1983). *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

Rodríguez, Lil. (1997). *Bailando en la casa del trompo*. Caracas: Euroamericana de Ediciones.

Romeike, H. (1927). "The Black Christ of Tlacotepec". *Mexican Magazine*.

Rondón, César Miguel. (1981). *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.

Shelemay, Kay Kaufman. (2006). "Music, Memory and History: In Memory of Stuart Feder". *Ethnomusicology Forum*, 15: 1, June 2006.

Twine, Winddance. (1998). *Racism in a Racial Democracy: The Maintenance of White Supremacy in Brazil*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Vilar Vilar, Enriqueta. (1982). *Las ferias de Portobelo: apariencia y realidad del comercio con Indias*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

ESTAMPAS

CRÓNICA: CHRISTIAN IBARRA

FOTOS Y CALCES: RICARDO ALCARAZ

I

Llovía con sol. Y era el día del velorio. Y un hombre sacudía un par de maracas de color negro contra el cielo gris. Y recién nos bajábamos del carro. Y otro hombre repicaba las campanas de su carrito de helados. Acerola, parcha y piña. Y la fila en el estadio Roberto Clemente en San Juan ya era inmensa. Y de fondo la voz de Rubén Blades en la tumbacoco de la Utier, el murmullo interminable de ocasiones como esta. Y hubo pancartas, paraguas, amigos, lisiados, familias enteras, carritos de bebé. Y un sudor húmedo y anfibio en casi todas las frentes. El reflejo del alumbrado en el cemento barrido por la lluvia. Y adentro un frío gélido y acondicionado. Y altos funcionarios. Y la bandera inmensa arriba. Y seres anónimos. Si, como se dice, a la familia se le conoce en la desgracia, éramos muchos y parió la mula.



El público sigue el féretro de Cheo a la salida del Centro de Convenciones en Ponce.

II

¿Qué se hace con la foto de un hombre sin vida? ¿Qué se lleva esa mujer, por ejemplo, sentada en silla de ruedas, que respira con dificultad ayudada por un tanque de oxígeno, y apunta con su celular adonde reposa inerte, en el centro del estadio, quien fuera el dueño de la voz que supo hacernos familia? ¿Habrá dado con el gesto solemne, irreplicable, de Luis “Perico” Ortiz? ¿Con sus manos que sostienen su instrumento como lo haría un náufrago en su lugar?

También la alcaldesa de la capital saca fotos a todo el que se lo pide. Ahora un hombre camina con dificultad, pasa vestido con una camisa de Jimi Hendrix, barba blanca, tupida, rodillera y pantalones cortos. Alza varios discos de Cheo. Apenas eso. Cerca, Domingo Quiñones y Andy Montañez se hacen uno en el abrazo, y Andy acaricia el rostro amigo de Louis García.



Luis "Perico" Ortiz, trompetista y compañero músico de Cheo por muchos años, se aferra a su instrumento en una guardia de honor.



Después de tocar unas piezas en el velorio de Cheo, el cantante Andy Montañez consuela a su colega músico Louis García, mientras observa al fondo Domingo Quiñones.

Más tarde llegará el silencio. Más tarde Cocó lo llenará, como cántaro, y tomará fuerte el micrófono, como si de ello dependieran las palabras quebradizas que salen de su boca. Y algo en los rostros de su familia se hará eco de esas palabras. Los deudos seguirán. La familia extendida. Habrá más fotos. ¿A dónde pararán esas fotos? ¿Qué hacer, habría que preguntar, con la foto borroneada, fuera de foco, del ídolo sin vida que ha sazonado la banda sonora de nuestros mejores años?

III

Es temprano y los carros llegan de todas partes. Ya han pasado dos días del velorio. Y hay decenas de guaguas amarillas de los Hogares Crea. Y el sol brilla con violencia y ahora es en Ponce, en el sur, donde tendrá lugar el entierro de Cheo. Y ya no hay filas, sino un tumulto, inmensa multitud que abarrota un centro de convenciones digno de cualquier actividad pequeñoburguesa. ¿Habrá querido

Cheo esto y no otra cosa? Él, que hizo de los entierros de su gente pobre un himno indecible de la belleza.



Cocó, la viuda de Cheo, acompañada de familiares, se dirige a los asistentes al velorio en San Juan.



Cano Estremera frente al ataúd de Cheo, durante los actos fúnebres en Ponce.

Contra todo pronóstico regulador se alzan los panderos. En silencio. Y siguen las fotos. Y hay menos lágrimas hasta el momento. Y vuelve la mujer en silla de ruedas y tanque de oxígeno. Y otro hombre pasa frente al féretro con un perro en brazos, que aprieta contra su pecho, antes de detenerse para continuar su camino. Más tarde llegará el Cano Estremera. Y todas las miradas se detendrán en él, que cierra los ojos y musita en voz baja una oración que parecerá larguísima, casi eterna. Llegará el momento último y será Cocó junto a su hijo la encargada de depositar un beso tembloroso en la frente de Cheo antes de sellar el resquicio final de una vida juntos. Y lloverán, en vuelo breve, un par de flores amarillas. Y con ellas se elevará el primer repique de pandero. Y los pleneros desgarrarán sus gargantas. Y de esas gargantas nacerá una plena:

No llores/ no llores, Que se ha ido para el cielo/ No lo llores.



Al terminar el velorio en Ponce, los asistentes lo despiden con una plena.

Y seguirán las fotos. El canto y las lágrimas. Y se encenderán los motores del cortejo fúnebre. Y todos los vecinos saldrán de sus

casas. Y habrá gente asomada a los balcones. Y el sol quemará hasta el atardecer. Y quizá eso, y no otra cosa, significará ser familia.



El cortejo fúnebre recorre las calles de Ponce, la ciudad natal de Cheo, rumbo a su destino final.

DÁNDOLE VUELTA A LOS CASETES

JOSSIANNA ARROYO

I. Lado A

*Déjalo que suba a la nave,
déjalo que ponga un pie,
que van a llevar latigazos,
hasta los que están por nacer...*

“DÉJALO QUE SUBA” (plena), CORTIJO Y SU COMBO

Durante más de veinte años mi padre fue coleccionista de música popular. Pasaba los fines de semana –desde el jueves por la tarde hasta el domingo– pegado a los programas de radio a donde enviaba música; esperando que su amigo Mariano Artau lo mencionara y le diera las gracias por haberle llevado un disco raro de Quique y Tomás o del trío Los Condes que estaba tocando en el programa ese día. Las tardes o los días de radio, los pasaba transitando desde el equipo de la sala y saltando en un solo pie cuando no tenía las muletas, entre la sala y la cocina a donde regresaba continuamente para servirse el tercer cuba libre de la tarde o marcar ansiosamente el número de Mariano Artau, y comentar –en vivo– algún detalle biográfico o musical del trío, el cantante, o el sonero que había escuchado dos minutos antes. De ahí y cuando ya caía el

sol, pasaba a la televisión, y “El Show de Tito Rodríguez”, la “Discooteca del Recuerdo con Gilbert Mamery” o más recientemente “El Show de Chucho Avellanet”; se iba de las ondas radiales a las televisivas, y así disfrutaba todas las interpretaciones. Muchas veces, brillaba su colección de zapatos, unas botas cerradas al tobillo, muy del estilo de los 70, negras o marrón oscuro que usaba cuando iba a trabajar de pantalón con filo y guayabera. Siempre usaba la misma marca, porque eran las que le quedaban más cómodas con la pierna artificial.

Cuando llamaba a la radio, sentía una alegría inmensa. Aquel hombre callado y taciturno –cuando no se daba el palo– odiaba hablar por teléfono si no tenía nada importante que decir. Sin embargo, cuando podía contribuir con algún recuerdo en la radio, su vida cogía otro vuelo, entre las ondas radiales y la urbanización clasemediera contenía, sin querer, un aire de pura realización. Le daba una alegría inmensa, que solo se comparaba, cuando se llegaba directo y en vivo al estudio de grabación y encontraba a Mariano Artau listo para sentarse en el micrófono: “Arroyito, cómo estás –le decía–, espérame”, y le daba la mano o le echaba el brazo, o lo acompañaba a darse un trago, cuando acababa la transmisión, ya de salida en algún bar de la parada 15 o de la 18. Lo mismo sentía cuando iba a comprar música a la calle Cerra, o a sentarse en el bar La Fortuna en Puerta de Tierra, en una mesa con un anciano pero todavía lúcido Tuti Umpierre, y escuchar historias de Sylvia Rexach y de la vida bohemia de los 50. Para mi padre la música era un modo intenso de hacer memoria y establecer conexiones; y como todo en su vida, la música y sus intérpretes seguían un ritual o varios rituales metódicos y obsesivos. El ritual de los días de Cortijo y su Combo, o de Ismael Rivera estaba, casi siempre, relacionado al día de fiesta en la casa o a la fiesta vecinal. La voz de Maelo y los tambores de Cortijo y Kako; la maquinolandería, las caras lindas y el perfume de rosas; retumbaban temprano en la marquesina abierta de par en par; las neveritas con hielo, y el perrito en el horno o en la caja china. El dúo creativo de Maelo y Cortijo era para mi padre, que creció saltando entre los árboles frente al cuartel de la policía en

Aguadilla, casi como hablar de Tarzán y Superman; ya que mucho de lo que había en su rumba urbana santurcina, simbolizó el cambio de su niñez a la adolescencia. La diferencia de diez años entre la vida de Maelo y mi padre, los hacía un poco hermanos de cambio económico, aunque separados por una década. La bomba, rumba y plena de la calle santurcina simbolizó en su vida, el traslado de Aguadilla a Roosevelt, en Hato Rey, y su llegada a la escuela intermedia Rafael María de Labra y más tarde La Central High en Santurce. Mientras sus hermanos mayores asistían a la escuela superior de la Universidad de Puerto Rico, mi tío y mi papá –los gemelos fantásticos– hacían su vida en Santurce donde la vida fuera de las calles de la escuela marcó toda su adolescencia. Ya Maelo y Cortijo hacían sus rumbas de calle, improvisando sobre una realidad cambiante del día a día de un sector mulato y artesanal en Cangrejos, el sector que unía Villa Palmeras, Barrio Obrero y los sectores de la Plaza del Mercado, la 15 y la 18. Mi padre y su gemelo eran dos gotas de agua. Mulatos de un tono de piel más oscura que Ismael Rivera, con el pelo duro y con mucho frente ya habían aprendido a imitar el *swag* de los vecinos del área. Bravos y llenos de energía –5’5 pulgadas– pequeños y delgados, gigantes en su imaginación, no había nada que se les negara. El estilo de ropa y de peinado que llevaba Maelo por esos años –camisa blanca de botones, pantalón *baggy*, pelo en *flat top* y brillantina, muy *clean cut* fue el que tenían por esos años. Al salir de la escuela, mi abuelo Francisco se llevaba a sus hijos más pequeños a terminar las diligencias del cuartel, a comprar en la plaza del mercado, a comer a la cafetería de la esquina, a visitar a la novia de turno; o a las fiestas de Cruz en Trastalleres.

Mi padre era muy callado y estudioso en el salón de clases pero se metía en problemas en el patio de la escuela; porque tanto él, como su hermano, sabían que aunque no vivían en Santurce podían, en muchos sentidos, perpetuar con sus travesuras y bravuconería, un aura de intocables. Seguro que por esos años la gente no jodía mucho con los hijos de los policías. Mi padre me contó que por esos años hasta 1953, mientras se fue apaciguando la violencia nacionalista con la Ley Mordaza, a veces mi abuelo dormía en el cuartel y durante

esas noches tanto él como su hermano vivían soñando con que algún día ellos también serían héroes en uniforme como su papá.

Los fines de semana que escuchábamos a Maelo, mi padre me hablaba de estos años y me decía que todas sus canciones contaban historias reales, que esas plenas y bombas eran una forma de recordar la vida, la violencia y la muerte. Me contaba que la maqui-nolandería y los rieles del tren que cruzaban la isla eran como la muerte de Perico; una consecuencia de la llegada del cambio, la industrialización y el progreso. Decía que el hecho de que su padre caminara con el uniforme azul oscuro de sargento creaba en las calles del Santurce de la época un respeto particular, y en el caso de mi abuelo, ese respeto no era por el uniforme, sino porque era el policía más negro de su división, tan negro, que su piel brillaba, en destellos con las condecoraciones del uniforme. También el hecho de que era un hombre alto, altísimo, como él nunca fue... Y que bueno, en el Santurce de los años 50, no era extraño ver hombres negros guapos, pero sí era raro verlos en uniforme. Aquel disco 45, que luego se convirtió en *8-track*, trazaba el movimiento de unos cuerpos en cambio, procurando orden y disciplina, pero siempre con un pie en la calle. Mi padre vivía obsesionado con el respeto. Nunca en las historias de mi padre, la realidad del racismo, o la historia de “Mataron al negro bembón”, surgía como estampa de esos años de violencia y Ley de la Mordaza. Y menos aún se llegaba a pensar que ese padre policía tuvo que “esconder la bamba” o alegar “que eso no es razón para matar al bembón”.

Hablar, como hacía a veces mi abuela, de todas las veces que se le negó el ascenso a mi abuelo por su color –hasta que al final lo hicieron teniente algunos años antes de su jubilación–, no era un recuerdo que conversábamos en esas tardes salseras. La música del Combo de Cortijo y de Maelo, según mi padre, nos enseñaba ante todo a ver la injusticia desde otro punto de vista, a reclamar un respeto y gozadera particular ante la violencia, y de entender el mundo desde la posibilidad, el juego y la negociación... placer y gozadera, incluso, desde la tristeza... Mi padre, un aficionado de

la música, entendía la poesía viva de la salsa, y el placer de lo que contenía.

En el año 1956, a los 15 años de edad, mi padre perdió la pierna derecha a causa de un tumor en el hueso. Su carácter ensimismado se llenó de tristeza y la relación con mi tío, siempre simbiótica, se convirtió en la de una misma criatura. Pasaron de ser idénticos a ser siameses. Pegados por el costado, mi padre y mi tío andaban los pasillos de la Central High compartiendo un mismo dolor, pero intentando, con el mismo *swag*, de entender la transformación de su masculinidad. Ambos, no solo mi padre, enfrentaron la amputación con el mismo sentido de confusión y castración. Hasta el fin de sus días esa pierna, sustituida por varios *sets* de muletas y luego por una pierna artificial de madera, que era pesadísima, y que en los momentos finales de su vida, no usaba, por su peso insoportable, se hizo símbolo de lo que se era y no se era en el mundo: desplazamiento, significado y significante, el sinsentido de perder lo que se era y rehacerse de nuevo. Mi padre se refugió en su hermano, su hermano en él y por esos años uno se convirtió en lo que el otro soñó ser. Los sueños de heroísmo se cumplieron, solo a medias. En una foto de su anuario de la Central High en 1959, se le ve, muy afinado, en el club El Escambrón bailando un bolero de lo seta con una pareja no identificada. El día que me mostró la foto con orgullo ni siquiera mencionó lo obvio, que ya después de la pérdida de su pierna solo se dedicaría a bailar boleros... me dijo "mira nena, ese 'afincao' que está ahí soy yo" y por supuesto, me dijo que ese fue un bolero de la Orquesta Panamericana de Lito Peña, interpretado no por Ismael Rivera, que ya estaba fuera de la agrupación por un lío de faldas, sino por uno de los grandes solistas de la orquesta: Gilberto Monroig.

II. Lado B

Mi padre nunca pudo ser policía, sin embargo, acompañaba a mi tío, ya agente encubierto en sus redadas por Santurce y San Juan en los años 70. Como Maelo, quiso llevar un *look* de afro y barba, que solo pudo completar con un bigote denso y oscuro, porque nunca

tuvo mucho pelo en el cuerpo. Por esos años, salía de trabajar de su empleo de oficinista en Fuentes Fluviales y paraba cinco minutos en la casa, porque esa noche salía en segundo turno con mi tío y sus colegas a hacer arrestos y redadas en el área metropolitana. Aquello de “Pa’ bravo yo” de Justo Betancourt, se convirtió en un himno de todos los días. Por esos años lo obsesionaban, “*Dirty*” Harry y Charles Bronson con el Maelo solista de “Las tumbas” o “La perla”. Hablaba en jerga policial, mezclada con giros y refranes de la calle, se puso taciturno y respondía en monosílabos: “positivo” o “negativo.” Salía y regresaba a las tres o cuatro de la mañana, con la adrenalina en *high*, para levantarse a las 6:30 a.m. y salir a trabajar. Los pinchos del fin de semana y la salsa de los 70, Justo Betancourt, Impacto Crea, Héctor Lavoe y las tonadas de Ismael Rivera y los Cachimbos se oían en la casa y en el carro. El *8-Track tune*, siempre a todo volumen, nos acompañaba. Fue imposible, por esos años, detener el delirio de esa vida, que duró, en su intensidad como dos años. La salsa, entonces, música de alegrías y de festividad familiar, pasó a ser, por lo menos en mi casa, música que comenzaba en las mañanas, con la llegada del pan caliente que mi papá buscaba todos los sábados y domingos en La Euskalduna en Río Piedras. Me distancié de este papá que vivía arriesgándolo todo y que se creía invencible. Se me hacía imposible imaginar cómo corría con esa pierna de madera tan pesada, pero las historias que se hacían al día siguiente eran cuentos de la vida real donde mi padre, no solo arriesgaba su vida, sino que la arriesgaba siendo un discapacitado... Mientras los otros encubiertos hacían de la raya de perico y el dinero su *high* máspreciado, mi papá decía claramente que no necesitaba nada más que su cubalibre y el *high* de saber que necesitaba correr más rápido que los otros, porque cargaba el peso de una pierna y una condición que los otros no cargaban.

Mi padre decía que su único vicio era la bebida porque era legal, y que bebía frente a todos, y en su casa, para no joder a nadie. Cuando la fantasía policial terminó el día que se acabó en la vida de mi tío –que tuvo que jubilarse incapacitado gracias a un tiro en el rostro–, mi padre se volcó por completo a su colección musical.

Lo que había sido un pequeño hobby, se convirtió ya en los años 80 en una obsesión. La fiesta continuó, pero ya los años de la adrenalina y el *high* en la calle se desplazaron, sin querer, creo yo y más por necesidad, a su colección de música. Cortijo y su Combo, Ismael Rivera, Willie Colón “El Malo” y los éxitos de La Fania dieron sabor y sentido a su mundo emocional.

Ya en los años 90 conversaba más y salía menos, y el mundo musical y sus historias comenzaron a mezclarse. Mi padre pasó de ser aquel que vivía *contento en su jaraqual* con el vozarrón, el absurdo de sus historias y su fuerza machista exagerada, a ser el hombre callado e introvertido de su preadolescencia. Los fines de semana los pasaba escuchando música, y pasando sus ya cientos de CD, a casetes, que grababa intensamente para que yo pudiera llevármelos a California. Bailé y soneé en California con su música. A mi papá no le preocupaban los detalles o la perfección de la grabación. El casete terminaba en una canción a media res en el lado A y solo había que darle la vuelta, para que regresara al mismo punto en el lado B. Mi padre iba a la calle Cerra todas las semanas a comprar discos compactos nuevos o a intercambiar los raros, como si fueran colecciones de tarjetas de béisbol, y pasaba el resto de los fines de semana arreglando el patio o haciendo una barbacoa. A mis regresos de California, en los veranos y en diciembre, regresábamos a la fiesta, esta vez con mis amigos en la isla. Una querida amiga de esos tiempos bromeaba, que mi padre no hacía más que verla llegar, y corría a ponerle “Las caras lindas de mi gente negra” como un homenaje claro, no solo a su color, sino también como un himno de bienvenida a la fiesta. Hoy pienso que al ponerle esa canción no solo le trataba de hacer el guiño de seducción, sino que le hablaba, al mismo tiempo de un mundo compartido... el de su familia y la de él, y el de nosotras y muchos de mis amigos como descendientes de ese mundo. El fraseo, la pausa y las discusiones que tuvimos durante todos esos años, repletas de refranes que decía mi abuela y de muchos que escuchaba en la calle, me dejaron ver que en mi padre la verdadera magia radicaba en el arte de la conversación. La conversación fluía nítida y maravillosa solo después de varios

cubalibres. Solo los familiares y amigos que verdaderamente conversaron con él entenderán lo que digo, y es que en su conversación la pausa, a veces eterna, el manejo del fraseo, el movimiento de manos, de ojos y su corporalidad nunca dejó el mundo de esa masculinidad mulata de los años 50 y siguió creciendo como un árbol de raíces ancladas en la calle, y muy a orgullo.

Mi padre no quiso escoger una vida como la de mi abuelo y mi bisabuelo, en la que la movilidad social equivalía a la buena conducta o al respeto que tú inspiras y los otros inspiran en ti. Sin embargo, la vida lo llevó por otros lares, y pudo hacer del libreto de su vida, un mundo de creatividad e invención. Como muchos hombres negros y mulatos de su generación en Puerto Rico, incluyendo a Ismael Rivera, vivió la generación del cambio muñocista, la abundancia del cambio económico y la transformación de un país agrícola a un mundo urbano. También vivió, en sus últimos años, el desastre de ese mismo proyecto cuando en el año 1982 fue despedido de la Autoridad de Energía Eléctrica (nuevo nombre de Fuentes Fluviales) en el caso de los 502 empleados cesanteados. Con ayuda de un abogado de Ponce, le hizo la pelea a la gerencia con un gesto ingenioso de pícaro de barrio, cuando se dio cuenta que el mismo año en que quedó cesante, el gobierno del ELA celebraba el “Año de Personas con Impedimentos” con eventos rimbombantes y vocablos vacíos. Durante esos años que estuvo peleando con la AEE vendió pinchos en la Placita de Roosevelt y trabajó como *croupier* en un casino en Isla Verde. Regresó a su empleo, pero se fue en huelga de brazos caídos y decidió trabajar solo a su manera. Después de la hora de almuerzo no hacía absolutamente nada. También dejó de pagar impuestos al ELA. “¡Ya basta!”, nos decía, “le he dado mucho a este gobierno de mierda... que se joda”. Como muchos hombres de su país vio a sus hermanos, primos y tíos enlistarse en guerras, y sacrificar sus vidas por conflictos y futuros políticos inciertos. Su trauma real –el del cáncer– hizo que se quedara en Puerto Rico pero lo llevó a crear mundos imaginados, a vivir su vida como un *performance* de posibilidades. Hoy, cuando veo sus fotos y escucho la música que tanto le gustaba, puedo, entre los mundos de mi

memoria y la multiplicidad de recuerdos que me llegan a través de ese archivo vivo y cambiante de Youtube, verlo como veo el cuerpo y el rostro de Ismael Rivera... una media sonrisa, el pecho desnudo, lleno de vibras y pausas, alegre y lleno de vida, arriesgado, porque al final, la muerte es, más que todo, una apuesta con la vida.

Mi padre, parado en una pierna, delgado, delgadísimo, era casi una criatura mítica, con el cigarrillo en la boca y un trago en la mano. Dando saltitos y con las manos ocupadas lograba un balance particular, que toda mi vida me pareció casi una fuerza sobrehumana... Así caminaba toda la casa, nadaba en el océano abierto, hacia el patio, o se subía al techo a arreglar una antena aunque soplaran ventarrones de huracán. Mágicamente y en muchas de estas actividades el cigarrillo y el palo lo acompañaban. No le tenía miedo a nada, y pudo planear cuándo y cómo se quería morir. San Lázaro-Babalú Ayé con sus muletas en su avatar de jodador, Osaín el yerbero, orisha que cura, y el *sací pereré* del Brasil, exú de río, con su pipa en la boca encarnan esas energías. La última madrugada que lo sentí cerca de mi cama, abrí los ojos porque la insistencia era tanta y el olor tan fuerte, que me di cuenta que tenía que ser importante. A unas pocas horas, en la pantalla de la computadora, la noticia de la muerte de Cheo Feliciano me atacó el rostro. Sentí que, de nuevo, había perdido a mi padre, y ese duelo interminable de aquellos que vivimos pegados a la melancolía me atacó otra vez –y de nuevo, me vi sin palabras para entender mi tristeza... una palabra me llenó desde adentro, con el acento de Cheo: “Familia”. ¿Qué es la familia? La familia no es el país, ni siquiera la nación o el origen, es la que se forma con el afecto y las luchas de todos los días y hoy para mí es una comunidad afectiva que cruza lenguas, grupos y lugares. También es ese vínculo abstracto que se forma cuando, de vez en cuando, mi padre me visita. En esa comunidad el espíritu de mi padre aparece, de vez en cuando, para recordarme qué es y qué no es importante, en qué debo o no invertir mi fuerza y mis energías... Su mensaje de luz me llega: “La vida no es fácil, nena... pero hay que vivirla lo mejor que se pueda...”; eso fue lo que me enseñó mi padre, que sin ese fraseo, sin ese soneo, vivo y juguetón “no vamos pa’ ningún lao”.

MENÚ

AGRADECIMIENTOS	9
COCINAN PARA USTEDES:	11
¡SE ESCUCHA LA OLLA! CESÁR COLÓN MONTIJO	17
LA SALSA Y SUS MUERTES JAIRO MORENO	29
¡AVÍSALE A POPY FUENTES! OMAR TORRES-KORTRIGHT	39
LA ACÚSTICA CARCELARIA: LAS TUMBAS SALSERAS JUAN CARLOS QUINTERO HERENCIA	51
SALSA Y DROGAS EN NUEVA YORK: ESTÉTICA, PRÁCTICAS PERFORMATIVAS, POLÍTICAS GUBERNAMENTALES Y TRÁFICO ILEGAL DE DROGAS CHRISTOPHER WASHBURNE	75
BARRUNTO JOSÉ RAÚL GONZÁLEZ Y HERMES AYALA	109

EL ECO DE UN TAMBOR ENTREVISTA: CESÁR COLÓN MOTIJO. FOTOS: JOSÉ RODRÍGUEZ	117
UNA GENEALOGÍA FEMINISTA DE LA SALSA: LA INDIA, LA LUPE Y CELIA FRANCES R. APARICIO	125
CAMINA COMO CHENCHA: LA ÉTICA CÍNICA DE MYRTA SILVA LICIA FIOL-MATTA	141
LAS VIUDAS DE LA SALSA ANA TERESA TORO ORTIZ	163
LA CATEDRAL DE LA MÚSICA LATINA EN PUERTO RICO CRÓNICA: ELMER GONZÁLEZ. FOTOS: JOSÉ RODRÍGUEZ	169
PRELUDIOS EN BUGALÚ JUAN FLORES	173
SALSA UNDERGROUND NEOYORQUINA: MÁS ALLÁ DE FANIA HIRAM GUADALUPE PÉREZ	187
EL CANTANTE JUAN OTERO GARABÍS	207
LA MÚSICA JÍBARA EN LA SALSA: LA PRESENCIA VIVA DEL <i>folklore</i> ÁNGEL G. QUINTERO RIVERA	217
MAELO Y EL NAZARENO: UNA MIRADA AL PANAFRICANISMO EN LA HISTORIA Y PRÁCTICA DE LA CANCIÓN ROSA ELENA CARRASQUILLO	237
ESTAMPAS CRÓNICA: CHRISTIAN IBARRA. FOTOS Y CALCES: RICARDO ALCARAZ	257

DÁNDOLE VUELTA A LOS CASETES

JOSSIANNA ARROYO

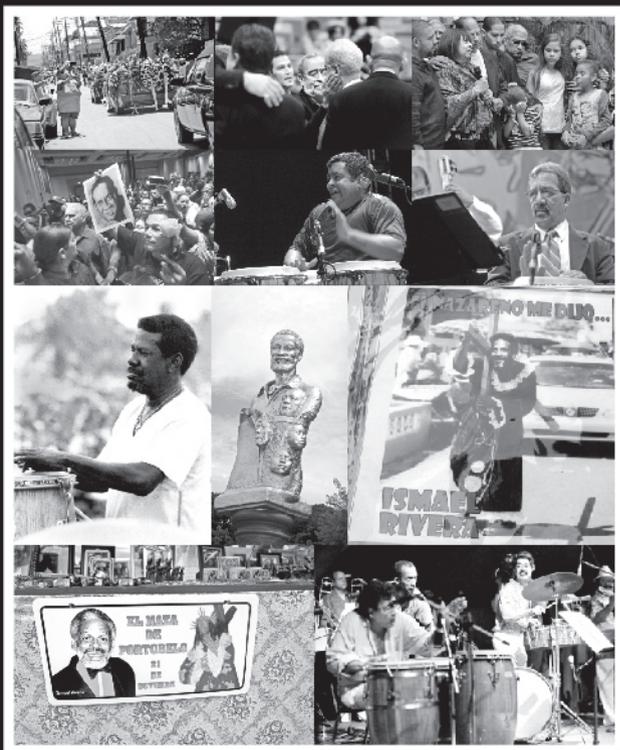
265

3.000 EJEMPLARES

Se terminó de imprimir en la
Fundación Imprenta de la Cultura

Caracas, febrero 2015





César Colón Montijo

(Bayamón, Puerto Rico - 1981)

Candidato a doctorado en etnomusicología en Columbia University de la ciudad de Nueva York. César se crio en el barrio Santa Clara en Ciales, pueblo de la zona central montañosa en la isla, donde se graduó en la Escuela Superior Juan Antonio Corretjer Montes. Estudió Periodismo y Producción Audiovisual en la Escuela de Comunicación de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, entre 1999 y 2003. En 2005 completó un máster de Antropología y Comunicación Audiovisual en la Universidad de Barcelona, en Cataluña. Fue profesor de Comunicación y Periodismo en la Universidad del Sagrado Corazón, en Santurce, entre 2005 y 2011, productor general de la serie de documentales *Zona Franca* para la televisión pública en Puerto Rico entre 2007 y 2010, y coproductor del programa *Salsoteca* en Radio Universidad de Puerto Rico de 2007 a 2011. Fue coinvestigador y coguionista del documental musical *Sonó Sonó: Tite Curet*, en 2011. Ha publicado crónicas sobre salsa y plena como "Los bembeteos de Ramón" y "La plena de Juango" en la revista cultural en línea *80 Grados*. En 2013 completó una maestría en etnomusicología en Columbia University con una etnografía titulada *The Practices of Plena at La Casita de Chema: Affect, Music and Everyday Life*. Actualmente trabaja en su tesis doctoral que estudia la música, vida y legado de Ismael Rivera a través de una etnografía que desarrolla en Puerto Rico, Nueva York, Panamá y Venezuela.

