



Música y Literatura

CENTRO NACIONAL DE
DOCUMENTACIÓN MUSICAL
COLOMBIANA

Primera parte

José Arteaga.

Las letras de la salsa

El comunicador e investigador José Arteaga analiza en esta primera parte de su artículo la evolución de las letras de la salsa en el contexto neoyorquino. Próximamente haremos la segunda entrega donde el autor se acercará a los textos de las canciones del medio colombiano.

INTRODUCCION

La Salsa en cada una de sus formas rítmicas ha llegado a ser una fuerza sonora de enorme valor cultural caribeño, latinoamericano y universal.

Desde los años sesentas, la Salsa o ese término que acoge las manifestaciones folclóricas de las Antillas para situarlas en grandes ciudades, ha pasado de ser una moda neoyorquina, un fenómeno marginal y un recurso de subsistencia urbano, a constituirse en el más claro y fecundo movimiento musical que ha conocido nuestro continente durante este siglo. En mayor o menor grado la Salsa afecta la vida de millones de personas, en su mayoría jóvenes, que ven en ella su música auténtica y representativa, pues como dice César Miguel Rondón, "En el fondo se trata

de música popular, una expresión que responde básicamente a las mismas características y exigencias a todo lo largo del continente; en ésto no existen abismos insalvables, la unión es estrecha, el puente es único, es permanente y, sobre todo, es inmenso"¹.

En suma, su importancia radica en la expresión cultural y popular que reúne los problemas comunes de una sociedad. A ello se añade su cada vez más marcado internacionalismo que justifica el hecho de compararla con otras formas sonoras contemporáneas como el Jazz y el Rock. De ésto se desprende la necesidad, apenas lógica, de analizar la Salsa, cuestionarla y, mediante la investigación, elevar su nivel de aceptabilidad y vigencia.

Entre el rechazo absoluto y la identificación instantánea que suscita una fuerza sonora moderna como ésta, cabe destacar un aspecto primordial que ayudaría a descifrar las circunstancias peculiares de su desarrollo. Es la evolución de las letras salseras o narrativa que acompaña e interviene en la instrumentación.

Como forma de expresión artística, la Salsa es una música que cuenta historias, que narra circunstancias afines a la sociedad de donde proviene; a veces en forma onomatopéyica, casi instintiva, otras con carácter teatral

y novelizado. Cada una de estas canciones responde a momentos históricos específicos, de ninguna manera gratuitos que acentúan la importancia de las obras salseras. Las letras para la Salsa son un medio de comunicación, de denuncia, de expresión que verbaliza lo que el tambor, el piano y el trombón quieren manifestar musicalmente. Son una reafirmación de la música, un apoyo de estructuras rítmicas dotado de mensaje a veces incomprensible, a veces demasiado evidente pero definitivamente efectivo.

Se trata de dar cabida aquí a la narratividad de la Salsa, a sus mayores exponentes y a los tipos de historias, —amorosas, dolorosas, individuales, violentas y políticas—, que delimitan el carácter cultural que la Salsa tiene para ésta y las siguientes generaciones.

A. LOS GRANDES BAILES

Las primeras manifestaciones de la música popular anclada en Nueva York y que comienza a brindar un sonido urbano, se escuchan de manera aislada ya en la década de los cuarentas. Este sonido se debía en gran medida, a las orquestaciones tipo Jazz Band muy populares en aquella época y cuyo lujoso instrumental abarcaba más de doce músicos y en algunas orquestas, más de veinte. Estas Big Bands funcionaban con un carácter "amenizador" en los salones de baile de Clubes y Hoteles para un selecto grupo de personas con dinero y tiempo suficiente para pagar "una noche de farra" en el Palladium. No se trataba entonces de una música totalmente popular pues funcionaba al margen de la comunidad emigrante latina a la gran ciudad de los Sueños Cruzados.

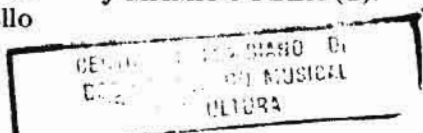
La música que estas bandas tocaban, básicamente mambos y chachachás, tenía un nivel sofisticado ya que entremezclaba variaciones jazzísticas al interior de los ritmos caribeños. Ello

conducía a aislar aún más a las clases medias y bajas de estos estilos afro-jazzísticos. No se trataba tampoco de música cantada. El Latin Jazz, por lo general se instrumentaliza al máximo, dejando las vocalizaciones en poder de los coros repetitivos y constantes. La única variante a esta regla estaba dada en los Boleros y en un personaje que rompería el esquema elitista de dichos grupos: Tito Rodríguez.

Tito Rodríguez fue el único director de banda verdaderamente vocalista de la época en los Estados Unidos, aunque no debemos olvidar las brillantes interpretaciones de Machito al frente de sus Afroclubers. Tito representaba el lado caribeño de la Jazz Band pues se interesaba por las letras y por que éstas calaran entre el público. En La Habana, tal concepto ya había sido adoptado por Beny Moré y su banda gigante.

Para los norteamericanos, Rodríguez fue un latino dotado de voz armoniosa que sabía decir las cosas. "Era culto", pues se comportaba con elegancia en escena y en cada una de sus grabaciones. Para los latinos del barrio hispano, por su parte, Tito era su más popular representante con mucho sabor caribeño y suficiente autenticidad.

Obviamente sus letras no plasmaban todavía la vida del barrio. Estaban aún muy llenas de glamour, pero intentaban —sobre todo en los tiempos rápidos— desprenderse de la estética para expresar abiertamente, casi inconscientemente, un sentimiento de apego hacia el sonido y la cultura Caribe que Tito siempre debió añorar mientras cantaba para ese público anglosajón que lo consideraba "uno de los pocos latinos cultos". Esta diversidad alternativa en la obra de Rodríguez se ve plasmada en dos temas extremos: EL QUE SE FUE (1) y MAMA GUELA (2).



*El que se fue no hace falta
hace falta el que vendrá
En el juego de la vida
unos vienen y otros van
Te fuiste por cuenta tuya
buscando ambiente mejor
Hoy tu estás arrepentido
pues tu puesto se ocupó
El que se fue, mira no hace falta,
hoy yo me encuentro mejor
Yo sigo siempre en el goce
pues el del ritmo soy yo
A mí no me importas tú
ni veinte como tú,
yo sigo siempre en el goce,
el del ritmo no eras tú
(coro)*

*En el juego de la vida
unos vienen y otros van,
a mí no me importas tú
ni diezmiles como tú
(coro)*

*Quisiste tocar un solo
creyéndote que eras jeque
y al empezar tú fallaste
y tú viste qué paquete*

Mama Güela, Mama Güela.

Eah, como mama Güela

(coro)

Güela, güela, güela, güela, que güela

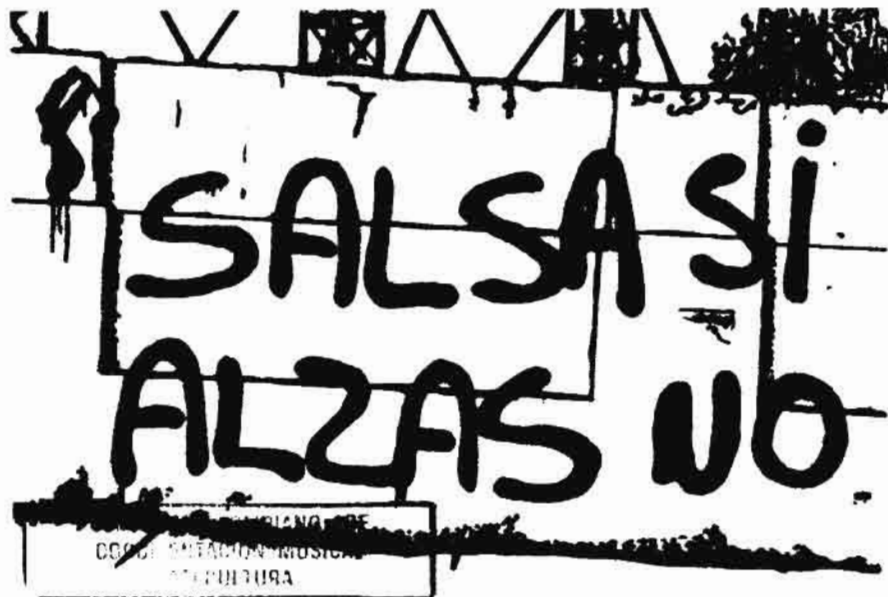
(coro)

*Ay mirala, mirala, mirala como
mama güela.*

B. BOOGALU, BOOGALU. YEA, YEA.

Antes de alcanzar la década de los setentas que determinarían el auge de la Salsa, por el Caribe habían pasado varios sucesos determinantes. La Era de Acuario, el fenómeno Beatle, la muerte de Kennedy y, la más importante, La Revolución Cubana.

Desde siempre Cuba había aportado la mayoría de los ritmos por entonces en boga en los Estados Unidos, y con estos ritmos, principalmente el Son, se encontraban sus letras., Miguel Matamoros, Bienvenido Julián Gutiérrez o ñico Saquito proveían una enorme dosis de temas cantables, trasplantados al contexto norteamericano. Por supuesto, se trataba de números campesinos que aludían a la vida del cubano y a las circunstancias propias de la isla. Una vez declarada la revolución y cerradas las puertas de Cuba por las consabidas determinaciones políticas, el latino en Nueva York pierde su principal fuente de sustento musical. Aunque puede transcribir los sones y cantarlos en la ciudad, este grupo humano siente que necesita decir cosas nuevas. Necesita crear y obviamente esta creación no se referirá al bohío, se encuadrará en un apartamento o una calle que es su nuevo hábitat y forma de vida.



La pérdida del sonido folclórico trae consigo una ausencia de lenguaje, por lo que será muy difícil entonar una canción. Se recurre entonces a la instrumentación como elemento primordial, acudiendo a lo que queda de son en la sangre y a las formas musicales extranjeras como el Rock. Así nace el híbrido sonoro que simboliza todo el enfrentamiento del latino hacia una ciudad que lo agrade y lo rechaza: El Boogalú, especie de movimiento de autodefensa que rompía desde el comienzo con el formato de las Big Bands. Quienes hacen Boogalú en este período no buscan tocar para grandes salones llenos de desconocidos; buscan tocar para sí mismos. Tocan para sobrevivir. Utilizan un lenguaje precario que sería el padre del actual Spanglish, yendo del inglés al español y viceversa, sin excesos de canto y dejando toda la posibilidad narrativa en los coros, mientras un instrumento improvisa. El boogalú fue estridente, alegre, muy pop. Respondía a los gritos de la juventud descontenta con ciertas circunstancias sociales, pero enteramente viva y capaz de crear y subsistir. Sus exponentes principales fueron Pete Rodríguez, Ricardo Ray, Joey Pastrana, Ray Barreto, Johnny Colón y por supuesto Joe Cuba.

Educado entre el jazz tradicional, el rock en boga y los ritmos caribeños, Joe Cuba desarrollaría un sonido sin más pretensiones que buscar decir lo que se ve en la calle. Era marginal y se remitía al barrio latino. "La calle está dura" fue su lema y todas sus letras giraron en torno a tal circunstancia. Así lo evidenciaba el popularísimo boogalú EL PITO (3), lleno de silbidos, gritos y coros que mezclaba los dos idiomas que el latino tenía por delante. EL PITO marcaría la pauta en cuanto a sentimiento latino en Estados Unidos se refiere:

Así se goza.

Así se goza.

I'll never go back to Georgia,

I'll never go back...

C. EL MALO.

La moda del boogalú fue efímera pero importante. Dejaría la idea de una música para y por el barrio. Esta premisa supondría muchas ventajas a nivel sociocultural, pero iría en detrimento de la calidad musical que todo sonido requiere. Se cantaba con mucha emoción, casi con desespero. Se gritaba a boca de jarro que el barrio era enteramente latino y que no le pertenecía a nadie más sino a esa comunidad.

Los músicos no eran instrumentistas, en el sentido estricto de la palabra. "La mayoría funcionaba por el oído y no por el conservatorio, en la mayoría mandaban las ganas y no la experiencia y la sabiduría"². Aunque esto demeritaría el valor musical de este sonido, se manifestaba en ello una autenticidad y validez cultural. Willie Colón, Eddie Palmieri y toda la gente de la Fania All Stars reforzarían este concepto en medio de trombones estridentes y golpes acelerados de timbal.

La Fania, desde 1964 como compañía discográfica y desde 1968 como orquesta formada sólo por directores de banda, interpretaba ante todo descargas, o sea temas donde se le daba absoluta libertad a los músicos para improvisar y donde un larguísimo repertorio de soneros cantaba alternativamente números con letras alusivas al latino de ciudad. La Fania era la síntesis de todo lo que sus músicos hacían en sus respectivas orquestas, y es el caso de Willie Colón y Héctor Lavoe quienes, adolescentes aún, habían impuesto un estilo: El de la violencia del barrio.

Colón se hacía llamar a sí mismo "El malo" y sus letras giraban en torno a hechos llenos de malandraje y arrabal antillano. La voz de Lavoe, aguda e hiriente, entonaba y pregonaba los asaltos nocturnos, las peleas y la angustia cotidiana. No se trataba sin embargo de una alusión folclórica. La vida en Nueva York fue, es y será



Rubén Blades

demasiado peligrosa y totalmente desagradable que en nada se parece a la vida de Caracas, San Juan o Cali, así en estas ciudades se dé también violencia. La guapería y las galladas son circunstancias que atañen a todas las urbes latinas, a todas las esquinas y callejones, pero en Nueva York tales manifestaciones adquieren una agudeza y un clima especial, un ambiente violento desbordado. Hasta la calle más oscura y sombría de Medellín puede ser pisada por un turista curioso que ni siquiera por equivocación osaría penetrar en el South Bronx.

Ante tal carácter dramático, las letras de Colón se revisten de prevención y advertencia como en el caso de CALLE LUNA CALLE SOL (4):

*Mete la mano en el bolsillo
saca y abre tu cuchillo
y ten cuidado. Pónganme oído
En este barrio muchos guapos han
matado.*

*(coro)
Oiga señor
si usted quiere su vida
evitar es mejor
o la tiene perdida.
(coro)*

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

(coro)

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

(coro)

*Camina pa'lante, no mires pa' los
laos...*

Willie Colón siempre se caracterizó por su rudeza afirmada en un trabajo totalmente marginal y casi en el límite de la industria discográfica. Los temas de Colón y Lavoe poco podían ser entendidos por empresarios interesados en penetrar mercados plagados de personajes ajenos, absolutamente, a las situaciones que estos dos artistas del Bronx cantaban.

El esquema fundamental de la obra de Colón fue años después estructura inevitable para cualquier construcción instrumental en la Salsa. Se comenzaba con una presentación por parte de los metales, le seguía la interpretación solista del cantante y luego un coro que acompaña a este sonero mientras improvisa. Generalmente se intercala un montuno o armonía sencilla de piano para dar paso al grueso de la orquesta.

Dicho esquema sólo fue variado en contadas ocasiones, pero tal vez su mayor subvertor fue un pianista del Bronx tan o más importante que Colón para la Salsa: Eddie Palmieri.

D. EL MOLESTOSO.

Desde sus comienzos Palmieri fue osado e irreverente. Esto debe entenderse en dos circunstancias enteramente musicales, a saber: Las reformas que a la orquestación e instrumentación él impuso al frente de su grupo La Perfecta y luego de su gran orquesta. Podemos citar como ejemplos de experimentación palmieriana a **CONDICIONES QUE EXISTEN** (5).

COLOMBIA TE CANTO (6), y el clásico **UN DIA BONITO** (7), donde hay largas introducciones de piano, breves apuntes de bajo, guitarra eléctrica, platillos y un coro que como en el primero de los casos decía: "Condiciones que existen no nos dejan guarachar, no, no..."

La segunda característica de Palmieri, que forjaría su peculiarísimo estilo fue la presencia en sus temas de un descontento social y una angustia permanente por pregonar la ausencia de justicia y la inconformidad política. Naturalmente Palmieri simbolizaba una tendencia general en toda Latinoamérica, donde las ciencias sociales cuestionaban los Mass Media, el imperialismo, las guerras y las dictaduras. Por ello tal vez, a Palmieri se le ha tildeado de músico protesta, rebelde de la Salsa, o en el mejor de los casos de subversivo.

Lo cierto es que con Eddie Palmieri se inaugura una corriente de canto salse-ro denominado "Salsa conciencia", destinado a ahondar en temáticas sociales sin caer, por supuesto, en lo panfletario. Un ejemplo clásico de este énfasis fue **LA LIBERTAD, LOGICO** (8), tema que el mismo Palmieri definió como "Salsa de la libertad" dando a entender su carácter político. El número carece de estructura formal. Se trata de un piano y un trombón que conducen la melodía mientras el cantante, en este caso Ismael Quintana, improvisa a su antojo. Se sacrificaba la coherencia musical de piano, pero se ganaba en efectividad a la hora de reclamar. Es un tema sin duda, desesperado y agresivo, pero estas son condiciones inherentes a cualquier motivo social.

No no no, no me trates así.

La libertad caballero

no me la quites a mí.

(coro)

Pero mira que también yo soy

humano

y fue aquí donde naci

*Económicamente
Económicamente esclavo de tí.*

*Esclavo de tí, caballero
pero qué vá, tú no me engañas a mí.*

*Tú no me engañas
Tú no me engañas...*

Los gritos y lamentos que se presentan aquí, recuerdan las formas onomatopéyicas del boogalú de Joe Cuba y ésto hace que la obra de Palmieri aparezca como el otro extremo verbal y sonoro de lo que representa Willie Colón con sus fotografías de barrio.

E. DRAMATURGIA SALSERA.

Ya bien adentrada la década de los setentas va a aparecer en escena un cantante y compositor que por sus peculiares mensajes definiría los nuevos estilos de la Salsa. Se trata del panameño Rubén Blades, abogado y músico que de la mano de Pete Rodríguez, Ray Barretto y Ricardo Ray, incursiona de manera activa en

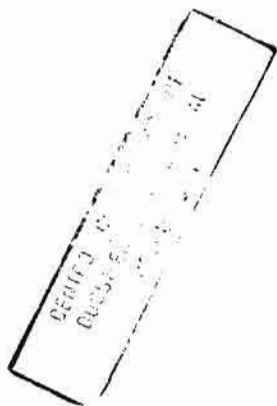
el mundo de la salsa neoyorquina. Blades va a reunir en su creación las dos corrientes aún en boga: Por un lado, tomará el tipo de orquestación impuesto por Willie Colón (ésto es apenas natural si se tiene en cuenta que Blades grabó su mayor número de temas con el Malo del barrio) y ampliará hasta el máximo aquellas anécdotas que cantaba Héctor Lavoe. Y por otro lado reafirmará la necesidad de dar cabida a la temática social y política creada por Eddie Palmieri. Ello va a simbolizar de forma evidente la totalidad de la obra-Blades.

Sus primeras composiciones datan de 1970, cuando las guerras y guerrillas (Vietnam, Tupamaros, etc.) estaban a la orden del día en los periódicos. Blades plasma estas sensaciones casi novelescas de los medios comunicativos para decir muy a su manera que tales hechos atañen directamente a toda la comunidad latina. Nace así su primer personaje: JUAN GONZALEZ (9) cuyo evidente significado no requiere aclaración.



CENTRO NACIONAL DE
CORREOS Y TELÉFONOS
MUSICAL
COLECCIÓN

(La historia que van a escuchar está basada en hechos ficticios. Cualquier semejanza con personas vivas o muertas es pura coincidencia).



*La patrulla ha llegado al pueblo con la noticia
que acabaron con Juan González el guerrillero
Que por fin el León de la Sierra reposa muerto.
"La guerrilla murió con él", grita un sargento.
En la cañada del muerto fue la emboscada
cogieron a la guerrilla hambrienta y cansada.*

*En un bohío monte adentro se escucha el llanto
de una mujer con un niño que está en pañales
Con ella lloran también los pobres del mundo.
Los campos lloran la muerte de Juan González.
(montuno)
La sierra viste de luto
mataron a Juan González...*

Los temas de Rubén Blades desataron agudas reacciones, incluso entre la gente más liberal. Los productores casi lo descartaron por considerarlos "con demasiada letra" y "peligrosamente políticos", y aunque algunos números suyos fueron éxitos populares entre el público, la mayoría se archivó hasta que Blades se incorpora al conjunto de Willie Colón.

Allí, influenciado por su director, trasplanta las temáticas sociales al barrio latino de Nueva York, convirtiéndose en una especie de cronista urbano, llamado a narrar las circunstancias que se refieren a este estilo de vida cotidiana. El interés que su música desató se debe ante todo a que estos temas novelizados mostraban hechos conocidos, que se podían palpar cada día, en cualquier esquina; donde no se necesitaba acudir al periódico para enterarse del hecho, como ocurría en JUAN GONZÁLEZ. Era música popular urbana y en tal medida era Salsa en su más pura expresión.

Como es natural la implicación política nunca se abandonó. Estaba allí, inmersa en los temas de las canciones. Algunas veces de manera evidente, otras, oculta tras el doble sentido; pero siempre acudiendo a darles forma mediante la presencia de personajes.

El personaje aparece aquí, ante todo por la extensión de las letras y por su carácter literario que en muchas ocasiones se antepuso a lo musical. Blades concibió aquí un nuevo género narrativo dotado de armonía, ritmo y melodía caribeña donde se rememoraba una escena conyugal y muchas veces la jerga particular del malandro de paso rimbombante y acentuado. Para Blades los hechos y las personas del Harlem hispano siempre fueron una preocupación inevitable. Sus retratos muestran seres absolutamente solos, totalmente anónimos, abandonados a su suerte sin más alternativas que el delito como fuente de subsistencia. Personajes que acaso sólo podían darse en Nueva York, donde una ciudad inhóspita y agresiva les golpea la cara y el bolsillo. Seres que se destruyen a sí mismos en medio del ghetto explosivo donde emergen sombras fantasmales para robar y matar a la más leve oportunidad. No son héroes a pesar de ser protagonistas. Son antihéroes por la ambigüedad de su ética y la dureza de sus rasgos. Siempre se meten la mano en la chaqueta, en algunos momentos para sacar un revólver o una navaja; en otros para descubrir que no sobra ni un centavo. Son jóvenes oprimidos física y mentalmente. Son viejos beodos que viven de los recuerdos en medio de una cantina. Son muchas veces nues-

PEDRO NAVAJA (10)

*Por la esquina del viejo barrio lo ví pasar
con el tumbao que tienen los guapos al caminar.
Las manos siempre en los bolsillos de su gabán,
pa' que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal.
Usa un sombrero de ala ancha, de medio lao,
y zapatillas por si hay problema, salir volao.
Lentes oscuros, pa' que no sepan qué está mirando
y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando.
Como a tres cuerdas de aquella esquina una mujer
va recorriendo la acera entera por quinta vez.
Y en un zaguán entra y se da un trago para olvidar,
que el día está flojo y no hay clientes pa' trabajar.
Un carro pasa, muy despacito por la avenida,
no tiene marcas, pero to's saben que es policía.
Pedro Navaja, las manos siempre dentro del gabán
mira y sonríe y el diente de oro vuelve a brillar.
Mientras camina pasa la vista de esquina a esquina,
no se ve un alma, está desierta to'a la avenida.
Cuando, de pronto, una mujer sale del zaguán
y Pedro Navaja aprieta un puño dentro del gabán,
mira pa' un lado, mira pa'l otro y no ve a nadie
y a la carrera pero sin ruido cruza la calle.
Y mientras tanto, en la otra acera va esa mujer
refunfuñando pues no hizo pesos con qué comer.
Mientras camina del viejo abrigo saca un revólver, esa mujer,
y va a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe;
un 38 Smith and Wesson, del especial,
que carga encima pa' que la libre de todo mal.
Y Pedro Navaja, puñal en mano, le fue pa' encima,
el diente de oro iba alumbrando to'a la avenida.
Mientras reía, el puñal le hundía sin compasión,
cuando, de pronto, sonó un disparo como un cañón.
Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía a esa mujer,
que revólver en mano y de muerte herida a él le decía,
"Yo que pensaba, hoy no es mi día, estoy salá,
pero Pedro Navaja, tú estás peor, no estás en na'".
Y créanme gente que aunque hubo ruido, nadie salió.
No hubo curiosos, no hubo preguntas, nadie lloró,
sólo un borracho con los dos muertos se tropezó, y
cogió el revólver, el puñal, dos pesos y se marchó
y tropezando se fue cantando desafinado el coro que aquí les traje
y del mensaje de mi canción:
La vida te da sorpresas, sorpresas te la vida, ¡ay Dios!*

Rubén Blades permaneció como ídolo máximo del mundo salsero durante finales de los setentas y bien entrados los ochentas. Ese lugar le correspondía en la medida en que representaba musicalmente al barrio latino y a través de él a los demás barrios latinos.

Pero súbitamente el creador panameño da un giro en su producción al retomar el estilo abiertamente político insinuado con JUAN GONZALEZ. Parecía que las ideas sociales latino-americanas cobrarán mayor importancia para él, que una expresión urbana.

Se le criticó con dureza la construcción de nuevos personajes y temas como BUSCANDO AMERICA (11). Lo cierto es que Blades para bien o para mal, no podía seguirle cantando al barrio pues el barrio había cambiado y ya no era el mismo.

F. A NEW YORK STADE OF MIND.

Nueva York siempre fue la cuna de la Salsa y su fuente y motivo de canto estaba anclada en el barrio latino. La comunidad que allí vive está conformada por colombianos, cubanos, venezolanos, puertorriqueños o dominicanos que sobreviven a todas las penurias generadas por una ciudad absolutamente inhumana. La música que se produjo allí, desde el boogalú hasta la Salsa narrativa, se vio reflejada en otros barrios de otras ciudades: San Fernando, Fátima, Lois Aldea, Mequejo o Siloé. La Salsa se cantó en todos estos lugares, se bailó sin parar y se tocó sin saber, enfrentando a través de ella una opresión social latente. Sin embargo la idea natal estaba en el barrio neoyorquino, en toda su marginalidad y su penuria.

A medida de que los años van pasando, las generaciones que en el barrio viven asumen la ciudad como suya. Ese espacio topográfico va a dejar de ser inhóspito y ajeno para pertenecerle

a todos sus habitantes. Ya no se trata de viajeros que desembarcan a orillas del Houdson y no saben luego qué hacer. Son nuevas generaciones neoyoricans, de padres neoyoricans, con una cultura caribe-neoyorquina. La forma de vida cambia, aunque por ello no deje de existir la violencia y el maltrato. El subway número 6 que conduce al barrio es el más maltrecho y sucio del metro neoyorquino. En su interior hay quince letreros en todos los idiomas de "no fume" y uno sólo en español de "no escupa". Es el subway latino, es la vida latina, pero es también una vida autónoma cada vez con mayor intensidad.

Entre las muchas cosas que cambia con el sistema de vida se encuentra el idioma y con él todas sus formas expresivas. Los cantos de la Salsa no pueden ser los mismos y jamás de la misma manera. Las nuevas comunidades buscan un nuevo idioma porque en cierta forma han perdido su original mientras hablan durante el trabajo en inglés y en su casa en español. Su nuevo recurso lingüístico es el Spanglish, que a juicio de Juan Manuel Salvat, director de Ediciones Universal es "una forma simpática de comunicación. Es válida e inevitable en cuanto expresa la traumática experiencia de grupos emigrantes que viven entre dos lenguas y culturas"³ -



La música va a recurrir entonces a esta nueva forma comunicativa por medio de híbridos y mezclas informes. Se acude al Latin Jazz y estilos pasajeros que cultivaron grupos como Bobby Rodríguez y la Compañía o Ricardo Marrero durante la pasada década. Dos tipos de canto recobran vigencia: Las formas onomatopéyicas o simplemente corales y las canciones alternativas Inglés-Español, en boga durante el boogalú.

En el Latin Jazz que realiza el mexicano Poncho Sánchez, este primer recurso es evidente:

*Baila, baila sabrosito (12)
baila, baila pegadito...*

El segundo resalta de manera muy dicente al escuchar el tema CANTANDO LA MELODIA (13) del conjunto Conexión Latina:

*Cantando la melodía
que tú quieres escuchar,
con este ritmo guajira
yo me pongo a pensar.
If you want to feel the rhythm
if you have to more you feel
You have to listen my music
with Guajira rhythm*

Sin embargo no todos los músicos de la época moderna de la Salsa tuvieron los ojos de Blades para ver lo que acontecía con su música. El panameño abandonó la orquesta de Colón para unirse al conjunto de Ricardo Marrero y formar los Seis del Solar, mientras las demás orquestas comenzaban a entonar baladas y ponerlas en clave cubana para hacerlas salsosas, suponiendo que de tal manera se mantendría vigente el concepto de Salsa narrativa que tan buenos frutos había producido. Como no todos eran compositores fecundos como Blades, Johnny Ortiz o Tite Curet Alonso, la balada representó una salida fácil, novedosa y pegajosa, que interesaba en la medida en que tenía letra extensa y una posibilidad de ser arreglada sin mayores complicaciones. Sin embargo,

esta salida, terminó perdida inevitablemente en los avatares de la nueva aculturación.

Imperturbable, gigantesca y ajena a las necesidades culturales de este "nuevo barrio", la industria discográfica produce sin miedo baladas-Salsa con desespero, como si se tuviera que agotar la moda cuanto antes. Impaciente, el hombre caribeño desprotegido en Loisaida, East Harlem, South Bronx y East Bronx, conforma junto a sus amigos "la comunidad étnica más importante y más grande de los Estados Unidos"⁴, combatiendo y reivindicándose eternamente, creando una organización a partir de la disgregación, haciendo nacer lo bello de lo feo, manteniendo unido lo que pretende separarse. Veinte años de migraciones, persecuciones y ritmos se lo exigen. La misma Salsa cuenta la historia de su drama. Su música popular se ha convertido en la memoria de sus padres y sus hijos. Presiente que las cosas cambian y que algo nuevo hay en la Avenida. Se arma del suficiente valor y con un abrigo sale a recorrer su nuevo hogar. Entre las construcciones de cemento, emergen murales de vivos colores. Entre veinte tachos de basura, se levantan girasoles gigantescos. Mientras el viento sopla, este habitante de un nuevo Caribe, objeto, motivo y fuente de la Salsa se da cuenta que el poeta anónimo tenía razón cuando escribía:

*Calles de fuego,
calles precarias,
y sin embargo, más
allá del tóxico,
calles vivas.*

CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN MUSICAL
COLECCIÓN

REFERENCIAS DISCOGRAFICAS

- 1 Rodríguez, Tito. *Palladium Memories*, Tico Records.
- 2 Idem.
- 3 Cuba, Joe y su sexteto. *Estamos haciendo algo bien*, Tico Records, DCM-S 34070.

4 Colón, Willie. *Lo mato*, Fania Records, SLP-00444.

5 Palmieri, Eddie. *Sentido*, Coco records, CLP-103A.

6 Palmieri, Eddie. *Lucumí, macumba y vudú*, CBS.

7 Palmieri, Eddie. *El sol de la música latina*, Coco Records,

8 Palmieri, Eddie. *Lo mejor de Eddie Palmieri*, Tico Records, CLP-1317.

9 Rodríguez, Pete y Blades, Rubén. *De Panamá a Nueva York*, Tico Records, 34063.

10 Colón, Willie y Blades, Rubén. *Siembra*, Fania Records, 277015.

11 Blades, Rubén y seis del solar. *Buscando América*, Saravá Records, 3038.

12 Sánchez, Poncho. *Papá Gato*, Picante Records, Jun-5034.

13 Conexión latina. *Conexión Latina*.

NOTAS

- 1 Rondón, Cesar Miguel. *El libro de la Salsa*. Oscar Todtman Editores S.A., Caracas, 1980, Pág. 34.
- 2 *Idem*, pág. 50.
- 3 Anglos vs. Hispanos. *Lecturas dominicales de El Tiempo*. Marzo 13 de 1988, pág. 10.
- 4 Maffi, Mario. *Loisaida, una cultura alternativa en el Lower East Side*. Revista *Qui-mera*, Número 50, págs. 22 a 31.