



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MAESTRÍA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“UTOPIA, ALTERIDAD Y FICCIÓN EN LA SALSA NARRATIVA DE RUBÉN BLADES”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
JESÚS ANTONIO RODRÍGUEZ AGUIRRE

TUTOR: ROLANDO ANTONIO PÉREZ FERNÁNDEZ
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

México D.F, septiembre de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Utopía, alteridad y ficción en la Salsa Narrativa de Rubén Blades

Introducción

Primeros acordes

1. Buscando a Rubén Blades
2. Qué entendemos por Cultura
3. La concepción simbólica de la Cultura
4. La canción: cultura popular y globalización
5. El tumbao en microsurco, rumbeando entre lo público y el público
6. Cultura e identidad
7. Nosotros, *los latinoamericanos*: la *contraimagen* de Europa
8. La construcción de la Utopía
9. La dimensión simbólica de la Utopía

Capítulo uno, *largo*: contexto y antecedentes

1. El amorfo Caribe
2. Estados Unidos, América Latina y El Caribe en la segunda mitad del Siglo XX
3. Nueva York y El Barrio, el caldo de cultivo
4. Pero, ¿qué es la Salsa?

Capítulo dos, *montuno*: tras la semilla de la Salsa narrativa

1. Entre el Realismo Mágico y lo Real Maravilloso
2. El Realismo Mágico, Nueva Novela latinoamericana y la *Nouveau Roman*
3. Nivel del discurso y Nivel de la historia en *Maestra Vida*
4. Macondo, América Latina y la Salsa Narrativa

Capítulo tres: La envidia de Europa

1. América como Utopía
2. El tiempo; todo es posible en Macondo
3. Agua de luna; el mar del tiempo perdido
4. El camino lo hace la fe; verdad, esperanza y *justicia original*
5. La "invención del otro"; el mito de Blacamán
6. Suena el Barrio: por las esquinas de la Utopía

Descarga (a manera de conclusión)

Encore: el resurgimiento de las utopías

Anexos

Bibliografía

“...aquel lógico despótico tuvo, de cuando en cuando, el sentimiento de una omisión, de una laguna, de un pesar, de un deber quizá incumplido. Contaba a sus amigos, en su prisión, que se le aparecía a veces en su sueño una sombra, siempre la misma, y que le repetía todos los días las mismas palabras: “Sócrates, ejercítate en la música”. Hasta sus últimos momentos se había tranquilizado con la idea de que la filosofía es el arte más precioso que nos han dado legado las musas, y no podía imaginarse que una divinidad hubiese venido a recordarle la música común, popular. Por último, en su prisión, para aliviar completamente su conciencia, se decidió a ocuparse de esta música que tan poco estimaba. [...] Estos sueños de Sócrates y esta aparición son el único indicio de una duda, de una preocupación sobre los límites de la naturaleza lógica; quizá se debió decir a sí mismo: lo que no es comprensible para mí, no es necesariamente lo incomprensible. Quizá haya un límite de la sabiduría donde esté desterrada la lógica. Quizá sea el arte un correlativo, un suplemento obligatorio de la ciencia”

Nietzsche

El origen de la tragedia

El propósito de esta investigación es desentrañar la idea de América contenida en las canciones que forman la obra de Rubén Blades, por ello, se desarrolla principalmente como un análisis de la lírica compuesta por el panameño. Estoy consciente de lo injusto que resulta hacer una división entre letra y música, pues toda canción constituye un objeto estético que comprende a ambas y, como tal, lo ideal es que sea analizada en su conjunto. Aunque no escapa a estas páginas el estudio de la base rítmica, las melodías o los timbres de los instrumentos musicales que se utilizan en algunos de los temas, la gran mayoría del análisis, como he dicho, recae sobre las letras de las canciones. Es verdad también que en varios momentos del texto se abordan asuntos que tienen que ver con cuestiones formales de métrica o retórica, pero este trabajo tampoco obedece a un análisis lírico en el sentido ortodoxo. Nuestro interés principal es profundizar en la idea de utopía contenida —a veces de manera explícita y otras veces implícita, pero rastreable a través de la construcción de las situaciones y los personajes— en la obra que a lo largo de cuarenta y tres años ha venido desarrollando el salsero del barrio San Felipe. ¿Cuál es esta idea de América y cómo se relaciona con las nociones de alteridad, justicia y esperanza? Para responder a esta pregunta, es necesario hurgar en las fuentes de las que Blades ha abrevado para edificar su obra. A través del análisis de sus canciones, hemos intentado identificar los elementos que contribuyen a la creación de una visión utópica, no utopista, de América.

Consideramos que la Salsa Narrativa es resultado de un momento histórico y, como todo movimiento artístico, representa continuidades y rupturas con las tradiciones que le anteceden. Proponemos que existe una estrecha relación entre la música conocida como Salsa Narrativa y el movimiento literario que comprende el llamado boom latinoamericano, más particularmente en lo que se refiere al Realismo Mágico y lo Real Maravilloso, dos movimientos que recuperan la idea de América como Utopía y que surgieron en América como una expresión contemporánea al nacimiento de la Salsa. En las canciones de Rubén Blades, esta relación se expresa no sólo en las referencias explícitas a la obra de Gabriel

García Márquez, sino en la utilización de recursos formales, estéticos y discursivos que predominan en los cuentos y las novelas de dicha corriente. Sin duda, la música contribuye a la conformación y reconfiguración de las identidades en las comunidades de inmigrantes caribeños y centroamericanos de “El Barrio” en Nueva York, (y en sus sociedades de origen) generando para los habitantes del subcontinente una identidad que se asienta en dos pilares: a) la canción como receptáculo de una memoria alternativa a las historias oficiales, que documenta la visión del otro (Europa, Estados Unidos) en términos de opresión, depredación y explotación y b) la esperanza, la anticipación de una América que aún-no-es pero que ya está proyectada en el futuro. Así, la Salsa Narrativa tiende puentes no sólo con lo que fuimos, sino lo que seremos.

Para efectos prácticos, hemos dividido el trabajo en tres grandes apartados. Como punto de partida aclaramos lo que entendemos por cultura popular e intentamos exponer las razones que nos han llevado a estudiar las canciones de Rubén Blades como un elemento importante para la conformación de las identidades en América Latina. Al final de este apartado, abordamos las diferentes nociones de Utopía enunciada por autores como Jean Servier, Martin Buber y Ernst Bloch.

En el primer capítulo, hacemos una indagación del contexto y los antecedentes que dieron lugar al surgimiento de la llamada Salsa Narrativa: cómo influye el triunfo de la Revolución Cubana y el posterior bloqueo económico y cultural por parte de los Estados Unidos a la isla de Cuba, o cuáles elementos retomamos del movimiento literario conocido como boom latinoamericano. Además, revisamos cuáles fueron los elementos históricos y sociales que llevaron a desembocar en esta práctica cultural. ¿Por qué la Salsa Narrativa surge en Nueva York y por qué se practica primordialmente en idioma español? ¿Es sólo por tradición o el idioma implica una postura frente al “otro”? Enseguida, hacemos un análisis del disco *Maestra Vida* –momento cumbre del movimiento que Rubén Blades bautizaría como FOCILA, es decir, Folclor de Ciudad Latinoamericana–, diseccionando su trama, su estructura y sus personajes y cómo estos se engarzan con las nociones de esperanza, justicia y utopía. Para terminar con ese capítulo,

enunciamos las características más importantes de la Salsa Narrativa y de cómo ésta contribuye a la conformación de identidades en América Latina.

En el segundo capítulo, vemos cuáles son las coincidencias entre dos movimientos artísticos que ayudan a reforzar la idea de América como Utopía: el Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso. Analizamos la trama y la estructura del disco *Maestra Vida*, punto clímax de la Salsa Narrativa practicada por Rubén Blades, y las rupturas y continuidades que guarda con el llamado Boom latinoamericano.

En el tercer capítulo, vemos con detalle cuáles son los elementos que convergen entre las diferentes nociones de Utopía y la Salsa Narrativa. Nos interesan particularmente las coincidencias entre la noción de Utopía enunciada por Bloch y la planteada por la Salsa Narrativa en tanto expresiones de una necesidad de justicia. Cuáles de esos elementos llegan a las canciones de Salsa a través del movimiento literario conocido como Realismo Mágico, más concretamente a través de la obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez, en cuya obra se basa Blades para componer los temas del disco *Agua de Luna*. Abordamos la noción particular del tiempo que subyace en la idea de una América “ahistórica”, la noción de fe (como esperanza) en el reestablecimiento de la justicia original, y el mito de Calibán como un referente de la identidad generada por el “otro”. Dentro de este apartado, abordamos una breve entrevista, inédita hasta hoy, que logramos hacerle a Rubén Blades durante su conferencia de prensa en Boca del Río, Veracruz, en Mayo de 2012, en donde aborda temas como la Utopía y su relación con el Realismo Mágico.

Por último, analizamos los escenarios y los personajes que habitan las canciones del salsero panameño: de Pedro Navajas y Juan Pachanga a Pablo Pueblo, y cómo estos se articulan con la noción de alteridad para contribuir a la reformulación de identidades en América Latina.

Por último, quisiera agregar que la nomenclatura de los capítulos y la introducción de la tesis (Primeros Acordes, Largo, Montuno, Descarga) obedecen a la forma de llamar a las distintas partes en la estructura de un son montuno así como a las prácticas musicales que se dan en cada una de ellas. Aunque con algunas variaciones, estas partes continúan presentes en la mayoría de las piezas

de Salsa. Así, el “largo” correspondería a la exposición del tema central, incluyendo la melodía, y el “montuno” a la parte más libre, en la que un “coro” (por lo general conformado por los miembros de la orquesta) responde reiteradamente con un estribillo a las improvisaciones vocales del cantante principal, alternando sus intervenciones en una estructura antifonal o de “pregunta-respuesta”. En el montuno es también frecuente encontrar las “descargas”, que son compases destinados a la improvisación por parte de los instrumentistas. De esta manera podemos encontrar descargas de casi cualquier instrumento: desde el piano, la trompeta o las percusiones, hasta descargas vocales compuestas por onomatopeyas. Con frecuencia, la descarga se ubican como los momentos más álgidos de la ejecución musical, e incluso pueden afectar al tempo acelerándolo significativamente, lo que se traduce también como mayor intensidad en el baile.

En nuestro trabajo, los “primeros acordes” son aclaraciones previas que nos parecen necesarias antes de iniciar la exposición: nuestra idea de cultura, o lo que entendemos por América Latina. El “largo” corresponde a la parte en la que exponemos los antecedentes, el marco teórico y conceptual, y es también la parte en la que enunciamos nuestra hipótesis de trabajo. El “montuno” se identificaría como la parte en el que desarrollamos el análisis de la obra y lo entrecruzamos con el realismo mágico y las nociones de utopía y justicia. Las conclusiones corresponden a la “descarga” en tanto significan el clímax de nuestra propuesta. El encore está compuesto por reflexiones motivadas por la investigación y que, si bien no pertenecen al cuerpo medular del trabajo, nos parecen pertinentes como detonantes para futuras investigaciones.

Primeros acordes

Buscando a Rubén Blades

Rubén Blades nace el 16 de julio de 1948, en la ciudad de Panamá, en un pequeño edificio del Barrio San Felipe frente a la Plaza Herrera. Su padre era policía, y su madre, Anoland Díaz, pianista. Su abuela, la feminista precursora Emma Bosques, a decir del propio Blades, “practicaba la levitación y me inculcó la tonta idea de que la justicia es importante y de que todos podemos ser parte de la solución”.¹

A decir de su padre, “fue ella quien realmente educó a Rubén, fue ella quien lo impulsó y lo aconsejó”.²

Creció entre las convulsiones de un Panamá que había sido aliado de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, y al que la guerra le había traído una serie de desajustes políticos serios. Por aquella época, la octava parte de la población productiva de Panamá laboraba en la Zona del Canal, y la migración del medio rural al urbano se acentuaba dramáticamente, provocando una carestía de productos de primera necesidad en el mercado local.

Más adelante, el 9 de enero de 1964, sería conocido como el *día de los mártires* por un incidente en la zona norteamericana del Canal que dejó más de veinte muertos y que se derivó de la intención de los estudiantes de secundaria de izar la bandera panameña en la zona del Canal.

Marcado por una tensión política constante durante la infancia, la obra musical del panameño no habría de ser ajena a esta realidad. Blades hizo su primera aparición como compositor en 1970, cuando la Salsa era ya un fenómeno consolidado. A través del disco *De Panamá a Nueva York*, Pete Rodríguez presenta a Rubén Blades (discos Alegre), Blades hacía su entrada en el mundo salsero profesional. Pasando sin pena ni gloria, tuvo que regresar a Panamá a matricularse y hacer estudios en la facultad de Derecho y a trabajar como parte del equipo legal del Banco Nacional de Panamá.

¹ Padura Fuentes Leonardo, *Los rostros de la Salsa*. Editorial Planeta. México 1999. Pág. 107.

² Declaraciones hechas por el padre de Blades en el video *The Return of Rubén Blades*, de Robert Mugge. 1985.

Cuatro años más tarde, Blades habría de regresar a Nueva York a probar suerte de nuevo, esta vez con la disquera Fania, que lo admitió en sus filas no como parte del elenco, sino como oficinista de correos.

En 1974, gracias a un tema grabado por “el sonero mayor”, Ismael Miranda, Blades comenzó a ser reconocido como compositor. “Cipriano Armenteros” (así se llamaba la canción), se levantó como un raro éxito que hablaba de un bandolero panameño de 1906, con el que se inauguraba una nueva etapa en la que la Salsa no abordaba sólo los temas “tradicionales” del amor y el desamor. Dos años más tarde, en el siguiente disco de Ismael Miranda, titulado *No voy al Festival*, se editaba la segunda parte del tema: “Vuelve Cipriano”.

Su éxito como cantante habría de presentarse en 1977, tras el disco *Metiendo Mano*, gracias a canciones como “Pablo Pueblo”, “Plantación adentro” (un tema de Tite Curet) y “Lluvia de tu cielo”, con los que habría de marcarse el rumbo de una nueva Salsa Narrativa que, por su distancia con el son tradicional, fue clasificada como “canción conciencia”, “salsa conciente” y en la que predominaba el uso de técnicas propias del cuento, la novela, y crónicas de la ciudad.³

Uno de los temas más representativos de este nuevo subgénero salsero resultó ser “Pedro Navajas”, una suerte de reinterpretación caribeña del tema “Mack the knife”, compuesta por Kurt Weill (música) y Bertolt Brecht (lírica) en 1928 bajo el nombre de “Die Moritat von Mackie Messer” y que actualmente sigue escuchándose en las estaciones de radio de muchos países de América Latina.

Muchos pudieron ser los abrevaderos de la Salsa Narrativa. Entre ellos, sin duda, encontramos diversos elementos de las corrientes artísticas latinoamericanas que, hacia la mitad del siglo XX, apelaban al recurso de la identidad, como el movimiento de *la negritud*, *lo real maravilloso* (concepto de Alejo Carpentier), y el *realismo mágico*, término acuñado por la pintura alemana y retomado en la obra literaria por autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y

³ En el filme documental *The return of Ruben Blades (El regreso de Rubén Blades)* Robert Mugge hace una pregunta sobre sus raíces al salsero de San Felipe, a propósito de su cercanía a las tradiciones latinoamericanas:

“En las letras ¿te sientes cercano a poetas como Neruda y Rubén Darío?” A lo que responde el panameño: “En un nivel muy modesto sí, porque (ellos y yo) estamos expresando ideas y un sentido que es popular. Popular en el sentido de que es nuestro bagaje, es de donde venimos”.

Gabriel García Márquez (a quien Rubén Blades ha dedicado un disco completo: *Agua de Luna*).

Sin embargo, la intención de este trabajo es rastrear, en la obra de Rubén Blades, los elementos del Realismo Mágico que refuerzan la construcción de una idea de América como Utopía y que, desde su carácter de “cultura popular”, contribuyen de manera muy importante a la visión que tiene América de sí misma, la visión que el mundo tiene de América e indagar en las formas como todos estos elementos contribuyen a la conformación de las identidades colectivas.

Qué entendemos por cultura

Cultura no es una palabra extraña al lenguaje cotidiano. Por el contrario, es una palabra que utilizamos con frecuencia, en diferentes ámbitos y en los sentidos más diversos (a veces incluso contradictorios). La usamos como sinónimo de las Bellas Artes (alta cultura), para hacer alusión a “una raza” o a las particularidades de un grupo étnico (cultura Maya, culturas precolombinas) o para referirnos a un grupo social (la cultura chicana). Es útil también cuando hablamos del gran acumulado de conocimientos que posee un individuo (cultura general) o de una actividad determinada (la narco-cultura o la cultura del graffiti). En el uso común, la palabra cultura es un gran nombre genérico que suele acompañarse de los apellidos más diversos.

Resulta imposible dar con la definición última del concepto de cultura, no importa la bibliografía a la que se recurra. Eric Wolf argumenta que “una cultura se ve mejor como una serie de procesos que construyen, reconstruyen y desmantelan materiales culturales en respuesta a determinantes identificables”.⁴

La cultura sería entonces el “proceso de procesos en los que se modifican los materiales culturales”, en los que los apellidos, las formas y los colores estarían dados por las características específicas de cada caso.

Aunque la definición de Wolf nos aclara que se trata de un proceso, queda cierta ambigüedad en sus palabras: ¿A qué se refiere con materiales culturales? ¿No se requiere de otra definición para distinguir entre lo que es un bien cultural y lo que no lo es?

Por su parte, el antropólogo Adam Kuper, advierte:

Ni que decir tiene que la palabra cultura adquiere un significado más bien diferente para unos investigadores de mercados en Londres, para un magnate japonés, unos aldeanos de Nueva Guinea o un clérigo radical en Teherán, por no mencionar a Samuel Huntington. No obstante, los conceptos que mantienen en mente desprenden un aire de familia. En su sentido más general, la cultura es simplemente una manera de hablar de las identidades colectivas.⁵

⁴ Kuper, Adam. *Cultura. La versión de los antropólogos*. Paidós. Barcelona. Pp 282.

⁵ Ibidem. p.21

El mismo Adam Kuper, retomando a Talcott Parsons, irá más allá definiendo a la cultura como un “discurso simbólico colectivo que versa sobre conocimiento, creencias y valores”.⁶

Así, cultura sería el nombre familiar para identificar los procesos en los que se modifican los materiales culturales y, al mismo tiempo, un término para identificar los discursos simbólicos colectivos. Sin embargo, no es suficiente con pensar la cultura como algo en permanente cambio; es necesario alejarnos de la idea de cultura como un todo duradero con valores compartidos por la totalidad de sus miembros. Según Kuper, las teorías modernas de la cultura comparten una debilidad fundamental:

Nociones complejas como cultura o discurso inhiben el análisis de las relaciones entre variables que se aglutinan en un todo. Hasta las sofisticadas formulaciones modernas tienden a representar la cultura –o el discurso– como un sistema único, aunque atravesado por todo tipo de incoherencias y polémicas. De todas maneras, para entender la cultura, la debemos reconstruir. Se deberían separar las creencias religiosas, los rituales, el conocimiento, los valores morales, las artes, los géneros retóricos y demás, en vez de atarlos juntos en un solo hatillo etiquetado como cultura, conciencia colectiva, superestructura o discurso. Al separar estos elementos, se obliga a explorar las configuraciones cambiantes de las relaciones mutuas entre lenguaje, conocimiento, técnicas, ideologías políticas, rituales, mercaderías y demás.⁷

Por otra parte, desde la perspectiva sociológica, encontraremos una definición muy básica y pragmática del término cultura:

Nombre común para designar todos los tipos de conducta socialmente adquiridos y que se transmiten por igual carácter por medio de símbolos; por ello es un nombre adecuado para todas las realizaciones características de los grupos humanos; en él se comprenden, no sólo particulares tales como el lenguaje, la construcción de instrumentos, la industria, el arte, la ciencia, el derecho, el gobierno, la moral, la religión, sino también los instrumentos materiales o artefactos en los que se materializan las realizaciones culturales y mediante los cuales surten efecto práctico los aspectos intelectuales de la cultura, como los edificios, instrumentos, máquinas, artificios para la comunicación, objetos de arte (...) Comprende todo lo que es aprendido mediante la comunicación entre hombres. Abarca toda clase de lenguaje, las tradiciones, las costumbres y las instituciones (...) Una definición completa debe comprender tanto los aspectos objetivos de la cultura como los subjetivos.⁸

La concepción simbólica de la cultura

De acuerdo con Clifford Geertz y John B. Thompson, es posible identificar un campo específico y relativamente homogéneo asignable a la cultura si definimos a

⁶ Ibidem. Pág. 34.

⁷ Adam Kuper. *Cultura. la versión de los antropólogos*. Barcelona Paidós Básica. Pp 281.

⁸ Tomada del Diccionario de Sociología de Henry Pratt Fairchild, FCE 1997.

ésta por referencia a los procesos simbólicos de la sociedad, como la “organización social del sentido”, como pautas de significados “históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias”.⁹

Lo simbólico sería entonces el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles y pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación. Esto abarca los modos de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vivienda, los objetos y artefactos, la organización del tiempo y el espacio en los ciclos festivos. Lo simbólico recubre el vasto conjunto de procesos sociales de significación y comunicación. Según Gilberto Giménez, este conjunto puede desglosarse en tres grandes problemáticas:

- 1) La problemática de los códigos sociales, que pueden entenderse ya como sistemas articuladores de símbolos en diferentes niveles, ya sea como reglas que determinan las posibles articulaciones o combinaciones entre los mismos en el contexto apropiado.
- 2) La problemática de la producción del sentido y ,por tanto, de ideas, representaciones y visiones del mundo, tanto en el pasado (para dar cabida a las representaciones ya cristalizadas en forma de preconstruídos culturales o de capital simbólico), como en el presente (para abarcar también los procesos de actualización, de invención o de innovación de valores simbólicos.
- 3) La problemática de la interpretación o del reconocimiento, que permite comprender la cultura también como gramática de reconocimiento o de interconocimiento social.¹⁰

⁹ Se trata de Gilberto Jiménez citando a Clifford Geertz. *Teoría y Análisis de la cultura*. Volumen uno. ICOCULT-CONACULTA. Página 67-68.

¹⁰ *Ibidem*

La canción: Cultura Popular y Globalización

El surgimiento de las categorías “culto” y “popular”, y su compleja interrelación, constituyen objetos centrales del análisis cultural de la relación entre música y sociedad en la modernidad. No obstante tratarse de una problemática general, las músicas del “Nuevo Mundo” han sido especialmente susceptibles en el siglo XX a intentos novedosos de redefinir su interrelación.

Para la primera mitad del siglo XX contamos con los extraordinarios esfuerzos de Heitor Villa-Lobos en Brasil, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en México, en Cuba, por un lado, de Ernesto Lecuona y por otro de Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán y más tarde el grupo de Renovación Musical, Astor Piazzolla, Alberto Ginastera y Carlos Huastaviro en Argentina, y respecto al jazz los trabajos de George Gershwin, Aaron Copland en los Estados Unidos, por mencionar sólo algunos ejemplos. En todos ellos, la relación folklórico-culto o popular-culto está atravesada por conflictivas consideraciones de “etnicidad racial”.

Sin embargo, cada vez más la *planetarización* de la industria cultural pone en entredicho la separación entre “alta cultura” y “cultura popular”, gracias a una creciente negociación planetaria de los bienes simbólicos. Hablar hoy de “cultura popular” y “alta cultura” exige hacerlo en el contexto de la *globalización*. Sin embargo, la *globalización* no debe ser considerada como un simple proceso de homogenización, sino un reordenamiento de las diferencias y desigualdades sin suprimirlas.¹¹

¿Cómo afectan estos afanes modernizantes en el ámbito de la producción cultural? A través del embate modernizador que ha cobrado nuevas fuerzas en América Latina, en el que la racionalidad instrumental, la privatización acelerada, la apertura de los mercados y una carrera desmedida por “modernizar lo modernizable y administrar lo no modernizable” se manifiestan como los síntomas más evidentes.

Esto parecería situar a las identidades en el extramo de la fragilidad absoluta; en el plano de lo efímero y lo efervescente:

¹¹ García Canclini, Néstor *Consumidores y Ciudadanos*. Grijalbo México 1997. Pp. XI

...la recomposición del sistema económico mundial y la globalización de las comunicaciones inducen a una acelerada desterritorialización, con la que se hace muy difícil mantener una identidad estable, asociada al territorio en que se vive y a la nación de pertenencia. No es fácil evaluar el impacto que ejercen sobre los proyectos compartidos, fenómenos como la relocalización de actividades productivas más allá de las fronteras de los países, la simultaneidad planetaria en el intercambio de información, y el desplazamiento —a la velocidad de la luz y con destinos incontrolables— de los productos simbólicos de origen local. Las identidades se entremezclan en una danza mundial de símbolos mutantes y de rápida obsolescencia en las pantallas de televisión. La globalización de mercados y comunicaciones induce a una porosidad de los imaginarios que nadie es capaz de racionalizar. Expresado en términos caricaturescos, la ideología de turno puede perdurar lo que dura un aviso publicitario o un reportaje etnológico en el monitor.¹²

El *tumbao* en microsurco; rumbeando entre *lo público* y *el público*.

En la etapa del capitalismo *fordista*, la música no se salvó de convertirse en una mercancía más para el “consumo popular”. La cultura de los electrodomésticos abarcó también la “democratización” de aparatos como la radio, el televisor y el tocadiscos, que empezaron a fabricarse y a consumirse en grandes cantidades. Estos dispositivos permitieron separar definitivamente al “ejecutante” del “producto” y así convertir a la música en una mercancía susceptible de consumo masivo y, a través de estrategias como la interrelación cine-mercado musical, se contribuyó a crear uno de los mitos populares del capitalismo: el sueño del estrellato.

Diversas artes y disciplinas sufrieron esa transformación durante el siglo XX. Sin embargo, gracias a este avasallante proceso de mercantilización y a la “reproductibilidad técnica de la obra de arte”¹³, (que permitió separar al músico de su arte, ahora cosificado a través de discos, casetes y posteriormente el disco compacto y nuevas tecnologías como el MP3) la música se ha transformado en un “negocio millonario” que se ha extendido por todo el mundo. Para decirlo con palabras de Ángel G. Quintero:

Previo al surgimiento de la modernidad, la producción, circulación, y “utilización” de la música constituían un fenómeno prácticamente simultáneo, imposibilitando, de hecho estas diferenciaciones. Al ser penetrada la música por la cultura letrada, con el desarrollo de la notación o escritura musical, (en el desenvolvimiento histórico del *ethos*

¹² Hopenhayn Martín, *Ni apocalípticos ni integrados*. FCE. Buenos Aires. Pp 20-21.

¹³ El término *Reproductibilidad técnica* es de Walter Benjamin.

racionalizador, que discutía Weber) se inició un proceso de diferenciación entre estas esferas, de repercusiones fundamentales para la relación entre las sonoridades y la sociedad: la elaboración y expresión sonora de significados va a estar mediatizada por la comunicación. Este proceso no alcanza, sin embargo, proporciones dramáticas hasta el periodo de la reproducción mecánica del arte de los sonidos: hasta el surgimiento de los medios modernos y el mercado, que algunos prefieren llamar *cultura de masas*, es decir, fundamentalmente hasta el siglo XX.¹⁴

Así, el proyecto de la modernidad sería el causante de la división entre música “cultura” y música “popular”. La música “tropical”, entendiendo por ella todos los géneros y prácticas musicales caribeñas que dieron lugar a la Salsa y que se practicaban hacía décadas en las ciudades estadounidenses, tampoco se vio exenta de sufrir sus efectos.

Sin caer en la perspectiva romántica que habla de una cultura rural, original y pura, amenazada por la cultura urbana y la cultura moderna, diremos que entre algunas de las consecuencias de este momento de *mercantilización* de la música podemos identificar la ya mencionada separación entre las expresiones artísticas típicamente urbanas y las rurales, en favor de la conformación de “repertorios nacionales”. En muchos sitios de América Latina se vive hoy en ambos mundos: tradicional y moderno, y es importante considerar que la modernidad en América Latina, se vive de forma diferente que en los Estados Unidos y que en Europa.¹⁵

La masificación de la cultura, como bien apuntan Rowe y Schelling en *Memoria y Modernidad*, es un proceso mucho más complejo que un mero fenómeno industrial; es consecuencia del proyecto moderno y antecede al *boom* tecnológico que permite la reproductibilidad mecánica de la música:

La masificación se debe, no a una degradación de la cultura por los medios de comunicación sino por el largo y lento proceso de establecimiento previo de experiencias culturales masivas, mediante la constitución de un solo mercado nacional, la consolidación del Estado y la fabricación de culturas nacionales unificadas. Esto sucede cuando el estado comienza a suplir la densa red de relaciones locales, o cuando las condiciones de trabajo en la industria y las luchas de los trabajadores asumen un carácter masivo lo cual comenzó, aproximadamente, en la década de 1880. De estas experiencias, surgen símbolos y prácticas que se van homogenizando por todo el territorio nacional. Sobre esta base, se edifica la industria de la cultura y operan los medios de comunicación masiva en la modalidad característica del siglo XX.¹⁶

¹⁴ Quintero, Ángel. *Salsa sabor y Control*. Siglo XXI. México. Pág 75.

¹⁵ Brunner, José Joaquín. *América latina, cultura y modernidad*. México, Grijalbo. CONACULTA. 1992

¹⁶ Rowe y Schelling. *Memoria y Modernidad, cultura popular en América Latina*. Siglo XXI. Página 124.

Para Jesús Martín-Barbero, la constitución histórica de la masa (lo masivo), en vez de ser una degradación de la cultura por los medios de comunicación masiva, está ligada con el largo y lento desarrollo del mercado nacional, del estado y de la cultura, así como con los dispositivos dentro de los cuales este proceso hace que la memoria popular entre en complicidad con lo imaginario de las masas.

Otra de las consecuencias evidentes de este proceso fue el surgimiento del “pop”: una música atravesada por la comercialización, desarraigada y hecha para venderse en grandes cantidades. No podemos detenernos demasiado en estas observaciones, basta con decir que todo ello también vino a modificar la forma como los “receptores” se comportaron a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Gracias a la democratización de los electrodomésticos, el público, anteriormente identificado con las masas congregadas, empezó a ser un público disgregado, consumiendo, dentro de sus casas, los productos que los artistas generaban y que las disqueras, las televisoras y radiodifusoras ponían a su alcance de forma masiva. Es decir que la ecuación se invirtió en más de un sentido, pues si antes el público iba literalmente hacia los artistas para escucharlos, ahora los artistas llegaban hasta un público que encontró una oferta cada vez más grande en la sala, en el comedor, en la habitación, en la cocina, y hasta en el interior del automóvil. Así, la masa, en tanto consumidora de bienes culturales, no puede ser la misma en 1900 que en 1950.

Por otra parte, la noción de “lo público” ha tenido diversos significados en su tránsito por la modernidad. En un primer momento, durante los siglos XVIII y XIX en Europa y también durante una parte del siglo XX en Latinoamérica, lo público significó una trinchera para luchar contra los Estados despóticos, contra los abusos cometidos por las monarquías y las dictaduras.

Después, lo público significó el espacio donde defenderse de los ultrajes de las empresas capitalistas que, a través de las prácticas monopólicas, intentaban reducir la vida social a meras prácticas de consumo.

Más tarde, entrado el siglo XX, con la llegada de la radio y otros medios de comunicación masiva, lo público fue identificado como el espacio en el que podía debatirse con relativa independencia frente al gobierno y las empresas privadas.

Cultura e identidad

“Por la palabra se ha unificado la contrastante geografía latinoamericana –del Río Bravo a la Tierra del Fuego y de un océano a otro- en comarcas imaginarias que han dado forma a la realidad; en la palabra se ha expresado una definición de la realidad que no excluye la maravilla”.

Rosalba Campra

*América Latina: la identidad y la máscara*¹⁷

*“Del Callao hasta Tepito
del Caribe a la Patagonia
compartimos una luna
una fe y una memoria”*

Rubén Blades

“Todos vuelven”

Si la cultura está ligada con el problema de las representaciones sociales, éstas tienen a su vez, como una de sus funciones principales, la construcción de identidad. Las diferentes dimensiones de la identidad, definidas por la representación que se tiene de sí mismo y de los grupos de pertenencia, son consecuencias de la elaboración de estas representaciones sociales. Por lo tanto, una de las tareas de la cultura sería la de clasificar, catalogar, categorizar, nombrar, distribuir y ordenar desde el punto de vista de un “nosotros” que se contrapone a los “otros”.

Dejando de lado el plano individual y situándonos en el plano de los grupos y las colectividades, la identidad puede definirse como:

La (auto y hetero) percepción colectiva de un nosotros relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo (*in group*), por oposición a los otros (*out group*), en función del (auto y hetero) reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas) así como de una memoria colectiva común. Dichos caracteres, marcas y rasgos derivan, por lo general, de la interiorización selectiva y distintiva de determinados repertorios culturales por parte de los actores sociales. Por lo que puede decirse que la identidad es uno de los

¹⁷ Rosalba Campra, *La identidad y la máscara*. Siglo XXI, 1987. Segunda edición. Página 122.

parámetros obligados de los actores sociales y representa en cierta forma el lado subjetivo de la cultura.¹⁸

Los rasgos más decisivos sobre los que se puede apoyar la identidad social están vinculados, de una u otra forma, con la problemática de los orígenes, es decir que están relacionados con el mito fundador, los lazos de sangre, los antepasados comunes, las gestas libertarias, la madre patria, el suelo natal, la tradición o el pasado común. Otros rasgos importantes en la constitución de las identidades sociales pueden estar relacionados con el lenguaje, la religión, el estilo de vida o los modelos de comportamiento y hasta con los rasgos más superficiales como la vestimenta o la apariencia personal. La identidad social es algo que debe ser aprendido y reaprendido permanentemente.

Pierre Bourdieu propone que esta realidad de las identidades sociales se puede comprender mejor si la entendemos en un contexto de luchas simbólicas entre las identidades ya establecidas, instituidas o “cristalizadas” (que a su vez tuvieron que luchar por ser instituidas) y la pretensión de modificarlas, de explotarlas en beneficio propio, o de sustituirlas por nuevas formas de identidad. Esta lucha de fuerzas simbólicas da lugar a equilibrios temporales en los que existen posiciones dominantes y dominadas:

Los agentes sociales que ocupan las posiciones dominantes pugnan por imponer una definición dominante de la identidad social, que se presenta como la única identidad legítima o, mejor, como la forma legítima de clasificación social. En cuanto a los agentes que ocupan las posiciones dominadas, se les ofrecen dos posibilidades: o la aceptación de la definición dominante de su identidad, frecuentemente unida a la búsqueda afanosa de la asimilación a la identidad “legítima”; o a la subversión de la relación de fuerzas simbólica, no tanto para negar los rasgos estigmatizados o descalificados sino para invertir la escala de valores [...] En este último caso, el objetivo de la lucha no es tanto reconquistar una identidad negada o sofocada sino reapropiarse del poder de construir y evaluar autónomamente la propia identidad.¹⁹

En esta lucha simbólica, es común la calificación valorativa de los rasgos que presuntamente definen cada identidad involucrada en la disputa. La identidad se presenta entonces, hacia el interior de cada grupo, como fuente de valores y se halla ligada a sentimientos de amor propio, honor y dignidad.

¹⁸ Giménez, Gilberto. *Teoría y Análisis de la cultura*. Volumen uno. ICOCULT-CONACULTA. Página 67-68.

¹⁹Ibidem. Página 92-93.

Pero hay que tomar en cuenta que al interior de las identidades no todo es homogéneo. Por el contrario, hay un juego de diferencias reconocidas entre *nosotros*, estas son conocidas como identidades diferenciales. Las clases sociales son unas de esas identidades diferenciales que están ligadas al proyecto moderno y al surgimiento del Estado-Nación.

Nosotros, los latinoamericanos: la *contraimagen*²⁰ de Europa

Hoy, al hablar de América Latina, se da por sentado que se trata de un área con ciertas características en común. Evidentemente, el uso del español en la mayor parte del territorio al sur del Río Bravo, ayuda a reforzar esta idea. Más allá de los nacionalismos, la forma de definirse como pertenecientes a la misma comunidad para los inmigrantes en los Estados Unidos provenientes del Caribe centro y sudamérica, es “nosotros, los latinos”. Pero no siempre ha sido así. ¿Cómo se construido esa identidad? ¿Sigue vigente hoy?

Los defensores de la teoría del panlatinismo como estrategia de legitimación de la intervención de Napoleón III en México sostienen que el nombre América Latina se escribió por primera vez en Francia y en francés (*Amérique Latine*) en el año 1861. Por otra parte, a decir de Arturo Ardao, a mediados de la década de 1850 ya se escribía el nombre *América Latina* por plumas hispanoamericanas, más concretamente por la pluma de José María Torres Caicedo (seguido por autores como Francisco Bilbao) quien lo habría utilizado para designar a los pueblos de origen español, portugués y francés de nuestro continente: “Desde 1851 empezamos a dar a la América española el calificativo de latina; y esta práctica nos trajo el anatema de varios diarios... Hoy vemos que nuestra práctica se ha generalizado; tanto mejor”²¹

Según lo mencionado por el filósofo Leopoldo Zea en su ensayo *¿Por qué América Latina?*, el calificativo *Latina* aplicado a América encuentra sus raíces en la resistencia hispanoamericana frente al *Destino manifiesto* (y el proyecto

²⁰ Tomamos el término “contraimagen” del ensayo “América como contraimagen de Europa”, de Fernando Ainsa contenido en el libro *De la Edad de oro a El Dorado*. FCE 1992.

²¹ Cfr. *El verdadero origen del nombre de América Latina*, Arturo Ardao.

expansionista que implicaba) propuesto por la América anglosajona a mediados del siglo XIX:

Todavía la sangre vertida en la larga guerra de independencia de la América hispana no había borrado su huella; pero había sido necesario encontrar una denominación que fuese común a estos pueblos frente al peligro que, desde el pasado siglo XIX representaba a la América sajona interesada en ocupar el vacío de poder dejado por el coloniaje español, no la cultura. Los Estados Unidos, sin haber dado ningún apoyo a la emancipación hispanoamericana, se reservaban ya, desde los inicios de esta guerra, el derecho a ocupar el vacío del poder colonial. Será frente a esta amenaza que los pueblos de la región busquen una denominación común que, sin negar la cultura heredada y manteniendo su independencia del viejo coloniaje impidiesen el nuevo.²²

Por otra parte, en su libro *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, Arturo Andrés Roig advierte sobre la necesidad de distinguir entre el sentido americanista y el sentido europeísta del término *América Latina*, esto es, diferenciar entre la utilización antianglosajona que estaba a favor del proyecto expansionista de Francia y la utilización antianglosajona y también anti-panlatinista.

No obstante, la expresión de lo americano como elemento de *nuestra* identidad es anterior al “bautizo” de América como Latina; se encuentra ya presente en las célebres *Cartas de Jamaica* de Simón Bolívar (1818), y es fácilmente rastreable inclusive en escritores hispanoamericanos desde finales del siglo XVIII.

Esta preocupación está también presente en los textos *Sociedades Americanas* de Simón Rodríguez y en el primero de los *Siete Tratados* de Juan Montalvo.²³ Además, una postura similar está presente en el célebre ensayo de José Martí, *Nuestra América*, (publicado en La Revista Ilustrada de Nueva York el 10 de enero de 1891), en el que se interroga por la forma de superar la mentalidad aldeana para “ser nosotros mismos”.

En casi todos estos casos, la estrategia del reconocimiento que se propone es una práctica del olvido, es decir, desprenderse de formas de saber que no

²² Zea, Leopoldo *¿Porqué América Latina?* Colección textos de Ciencias Sociales. UNAM. México. 1988. p.12

²³ Siete tratados es un conjunto de ensayos publicados por el escritor ecuatoriano Juan Montalvo en dos tomos, en 1882 y 1883. De marcado carácter filosófico, fue su obra más famosa, gracias a la cual recibió elogios tanto en América como en Europa. Había sido escrita en su mayor parte entre 1873 y 1875 mientras su autor se encontraba proscrito en Ipiales, ya que durante ese período gobernaba el Ecuador Gabriel García Moreno, enemigo suyo, conocido por reprimir todo intento de oposición. Se publicó en París, el tomo I en 1882 y el II en 1883. El quinto tratado se titula De la emancipación de la raza hispanoamericana.

responden a las necesidades americanas (*nuestras necesidades*) o que por su naturaleza ideológica producen modos *ocultantes* de la misma realidad y, a la vez, practicar una suerte de reconciliación espiritual con el pasado para recordar lo que sí nos corresponde, el legado “americano”.

Sin embargo, el punto de partida para una definición de lo “nuestro” y del “nosotros”, dirá Roig, ha de ser siempre el *sujeto concreto* inserto en su mundo de relaciones humanas desde el cual recibe o se apropia de las formas culturales, y no lo recibido en sí mismo, cuya riqueza intrínseca se juega toda entera en el acto de recepción.

Intentar definirnos por el legado, sobreponiéndolo a este sujeto inserto en su contexto, no resuelve el problema, pues esto “sólo conduce al desconocimiento de la humilde y despreciada palabra cotidiana, única raíz posible de nuestra palabra propia y única vía para poder entablar un diálogo con todos los hombres”.²⁴

Roig terminará reconociendo en la palabra “de aquella lengua” y en la actitud del sujeto americano frente a esta palabra, el arma principal del filósofo americano:

Todo el problema del comienzo de una filosofía latinoamericana se juega por entero en relación con la actitud que adoptemos frente a la palabra de aquella lengua, que se justifica siempre por un pasado y adquiere, por eso mismo, valor de mito. Es la palabra del continente civilizador que, continuando con las huellas de Hegel, aun sigue reconociéndose como la voz del occidente, depositario del espíritu.²⁵

Los nombres propios no valen por sí mismos, dirá el filósofo argentino, sino por quien los invoca, hecho en el que va de por medio la identidad. Una auto denominación (sea hispanoamericanos, latinoamericanos o sólo americanos) por lo tanto, tendrá siempre que venir del sujeto empírico al cual hay que señalar.

La construcción de la Utopía

“La utopía es la verdad del mañana”

²⁴ Roig, Arturo Andrés. Teoría y Crítica del pensamiento latinoamericano. Colección tierra firme. CFE. México 1981. Pág. 73.

²⁵ Ibidem. Pág. 73-74.

Victor Hugo

“Las utopías sólo son verdades prematuras”

Alphonse de Lamartine

“El que se ríe de la verdad, llorará por su mentira”

Rubén Blades

“Ojos de perro azul”

Aunque el nombre de Utopía (literalmente el vocablo significa en griego “no hay tal lugar”) fue acuñado por Tomás Moro para nombrar aquella república feliz, ubicada en una isla de la que describió economía, urbanismo, relaciones entre ciudadanos y organización social, no fue el primero en soñar con su existencia. Ya Platón había escrito *La República* movido por el afán de fundar una realidad conforme a la idea. A lo largo de la historia podemos encontrar la utopía en los pensamientos de Tommaso de Campanella (*Citta del Sole*), Cyrano de Bergerag (*Le autre monde*²⁶), y hasta en François Rabelais (*Gargatúa y Pantagruel*). Sin embargo, no todo el deseo de cambio de un orden social puede ser llamado pensamiento utópico.

Para Martín Buber²⁷, las utopías que figuran en la historia espiritual de la humanidad revelan a primera vista lo que tienen de común: son cuadros, y, por cierto, cuadros de algo que no existe, salvo en la imaginación. En general, solemos asociarlos con la fantasía, pero ello no basta para definirlos. Esta fantasía no divaga, no va de un lado a otro impulsada por ocurrencias cambiantes, sino que se centra con firmeza sobre una base primordial que es, a la vez, un deseo, el proyecto de esa fantasía. La imagen utópica es un cuadro de “lo que debe ser”, lo

²⁶ Esta obra, considerada como una de las primeras novelas de ciencia-ficción, se divide en dos partes: "Historia cómica de los Estados e imperios de la luna" (*Histoire comiqué des Estats et empires de la Lune*) (1650, y publicada en 1657 por su amigo Leuret) e "Historia cómica de los Estados e imperios del Sol" (*Histoire comiqué des Estats et impires du Soleil*) (publicada en 1662). Cyrano escribe en primera persona el viaje que realiza a la Luna y al Sol y las observaciones que hace de las gentes que ve, cuyo modo de vida es, a veces, totalmente distinto al nuestro, incluso chocante y, en ocasiones, al contrario, idéntico al nuestro, lo que le permite al autor exponer, indirectamente, los límites. Este viaje imaginario es, ante todo, un pretexto con el que expresar su filosofía materialista y hacer una crítica de la sociedad y las ideas y creencias de la época. Los dos relatos fueron publicados a título póstumo, y después del expurgo realizado por Le Bret.

²⁷ Cfr. Buber, Martín. *Caminos de Utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, colecc. Breviarios, 1987.

que el autor de la utopía desearía que fuese real. Sin embargo, tampoco con decir que las utopías son imágenes de deseos es bastante, hace falta decir que en ese deseo impera el afán por lo justo, que se experimenta en visión religiosa o filosófica, a modo de revelación o idea, y que por su esencia no puede realizarse en el individuo, sino sólo en la comunidad humana. La visión de lo que debe ser, por independiente que a veces parezca de la voluntad personal, no puede separarse de una actitud crítica ante el modo de ser actual del mundo humano. El sufrimiento que nos causa un orden absurdo prepara al alma para la visión y lo que ésta ve robustece y ahonda la comprensión que tiene de lo equivocado. El afán de que se realice lo contemplado configura la imagen.

La dimensión simbólica de la utopía

Surge entonces un problema fundamental ¿Cómo reconocer cuando se está frente a la utopía?

A decir de Jean Servier²⁸, la utopía se nos presenta siempre ligada a momentos históricos determinados. Nace bajo circunstancias especiales que se reproducen con tal analogía que estaría uno tentado a hablar de la utopía como del renacimiento de un mismo tema gracias a la repetición de un mismo sentimiento: sentimiento de abandono de una civilización; el sentimiento profundo, experimentado por el ser, de encontrarse arrojado a la existencia sin una verdadera necesidad. Cuando ese sentimiento de abandono es experimentado más categóricamente y por lo tanto es más claramente expresado en un momento histórico dado y por una clase social determinada, apartada del poder por sistemas políticos arcaicos a pesar de su importancia social y económica, estamos frente al fenómeno de la utopía.

La utopía, para Servier, abre un nuevo campo a la reflexión sociológica porque constituye un pensamiento único cuyos modos de expresión apenas han cambiado con los siglos. Emplea en torno a aspiraciones análogas temas idénticos, expresados en un lenguaje simbólico tan preciso, tan delimitado en los

²⁸ Cfr. Servier, Jean. *La Utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, colecc. Breviarios, 1995.

términos elegidos, como los viejos mitos de Occidente que se convirtieron en los cuentos de hadas.

Conocemos mal el origen de los cuentos de hadas, aun así podemos descubrir su trama inicial. En cambio, la utopía nos lleva a considerar temas que nos son familiares, a situarlos nuevamente en su contexto social y económico a fin de comprenderlo mejor. Aparece entonces más como una tentativa por suprimir con la imaginación, con el sueño, una situación conflictiva, que por destruir las estructuras del orden existente. A continuación enumeramos algunas de las características que, a decir de Servier, hacen reconocible la utopía:

- a) La utopía triunfa en la certidumbre del reino del hombre; se convierte en ciencia ficción, negando las miserias del presente para buscar refugio en futuros que promete encantadores.
- b) La utopía es también terror frente a los poderes de la ciencia que puede, en un momento de locura, liberar al mundo con un suicidio colectivo que Shopenhauer no hubiera osado imaginar.
- c) El acceso a la utopía es a través de un viaje o un sueño.
- d) La geografía de la utopía, su situación particular: aislamiento, situación imprecisa en el tiempo.
- e) El deseo de retornar a la pureza que expresa la ciudad radiante.
- f) El comunismo utopiano tiende a apartar la imagen del padre remplazándola por la ciudad maternal, proveedora, única capaz de satisfacer todas las necesidades.
- g) La tolerancia religiosa de la utopía, indiferencia tranquilizante negadora de toda angustia.

Aun más, Servier considera que los utopistas de todas las épocas no hacen sino recuperar los mismos temas una y otra vez, a través de los siglos. Porque la ciudad regida por leyes justas, la ciudad radiante tan preocupada por preservar la dignidad del ser humano, es en realidad un molde rígido, restrictivo, del que sólo pueden resultar personalidades adaptadas, conformes con la utopía. Las cualidades de los utopianos serían:

- a) Un mundo que debe ser transformado por el trabajo de los hombres, pero sobre todo a través de la agricultura, la actividad pura por excelencia.
- b) La preeminencia de los sabios y los filósofos.
- c) Que los bienes producidos en común sean puestos a disposición de todos.

Por su parte, para Ernst Bloch parece más importante abundar sobre el vínculo que se establece entre utopía y futuro. Aun dando por sentado que toda utopía implica el deseo de reestablecimiento de una justicia original, ésta estará proyectada necesariamente hacia el futuro y no hacia el pasado. Aunque parezca una obviedad, es en este plano donde la utopía se involucra con la noción de esperanza. En este sentido resultan esclarecedoras las palabras de Francisco Serra acerca de *El Principio Esperanza*, de Ernst Bloch:

De esta forma, dice Bloch, se quiebra el imperio de la *anamnesis* que ha estado presente en la filosofía occidental desde Platón. Hasta ahora, al predominar el mundo concluso y definitivo de la *anamnesis*, lo que se ha producido es que el conocimiento se encuentre sólo dirigido hacia el pasado. Es la valoración de la *anamnesis*, la consideración del saber como un mero volver a recordar lo ya sabido alguna vez lo que ha conducido a la parálisis y al olvido de un elemento esencial en la realidad: aquello que todavía-no-ha-llegado-a-ser. Para llegar a captar los elementos de futuro auténtico es necesaria una clase de conciencia que dé cuenta de lo todavía-no-consciente, una conciencia no saturada, sino anticipadora. Ese terreno, ése dominio de la conciencia anticipadora habrá de ser estudiado *cum ira et studio*, es decir, tomando partido por la fantasía inteligida y por lo objetivamente posible. Sólo en éste dominio, en el descubrimiento de lo todavía-no-consciente, adquiere su rango la espera, sobre todo la espera positiva: 'el rango de una función utópica, tanto en el afecto como en la representación y en el pensamiento.'²⁹

Son muy claras las características que, para Bloch, definen a la Utopía:

- a) La Utopía se expresa tanto en la dimensión social como en la individual. El nexo que une realidad y utopía se expresa en dos sentidos: en términos sociales como la necesidad de justicia y en términos individuales como esperanza.
- b) La utopía no es únicamente un no-lugar, es también un no-tiempo, o mejor dicho, un aún-no-tiempo, es algo que se debe esperar y que se debe construir.
- c) La utopía representa el umbral del porvenir, la anticipación no sólo de lo que *puede ser*, sino de lo que *debe ser*.

²⁹ Tomado del artículo "Utopía e ideología en el pensamiento de Ernst Bloch"

d) Lo posible está dentro de lo real. El pensamiento no debe mirar hacia el pasado y detenerse en el presente, tiene que ejercer su conciencia anticipadora, propia del pensamiento utópico.

e) La capacidad de soñar no se agota en el inconsciente y los sueños nocturnos, los sueños diurnos y el aún-no-consciente que reflejan los deseos y anhelos conscientes son también proyecciones hacia el futuro.

f) Para poder tener un vínculo con la realidad concreta, la utopía debe tener, en mayor o menor grado, posibilidades de transformación práctica.

Es por ello que hemos considerado a la Utopía como uno de los ingredientes principales en la obra de Rubén Blades. Como veremos más adelante, por encima de las historias fantásticas, de las estructuras narrativas y de los personajes entrañables, en la obra del salsero panameño subyace una crítica constante que coincide con lo que Bloch llama “el principio esperanza”, proyección de lo que el futuro debe ser, en términos de que cese la explotación humana y prevalezca la justicia. Es esto –el fondo y no sólo la forma– lo que alimenta la constante reincidencia de la Salsa Narrativa en los terrenos de la utopía.

CAPÍTULO UNO, *LARGO*. Contexto y antecedentes

El amorfo Caribe

¿Dónde empieza y dónde termina El Caribe? Geográficamente, se le define como un mar de 2,500 millas cuadradas en el que flota un archipiélago que va desde las penínsulas de Yucatán y la Florida hasta Venezuela, incluidas las Antillas mayores y menores, y las islas de Barlovento y Sotavento.

Sin embargo, no es la definición geográfica la que nos interesa para este estudio, sino una definición basada en las prácticas culturales, y más específicamente, en lo musical. Así, como zona de estudio, esta región de América resulta altamente problemática. Como lo señala Lara Ivette López de Jesús en su libro *Encuentros Sincopados*, se trata de un espacio desterritorializado, desenfocado y translocal, una región que, a pesar de las particularidades que vive cada sociedad, se presenta con el peso de historias similares y algunos patrones socioculturales repetidos.³⁰

Los intentos por definir al Caribe han sido tantos y tan diversos como los propósitos para ello: políticos, geográficos, económicos o académicos. Ha llegado a plantearse incluso que el Caribe, como región, simplemente no existe. Y es que se trata de un área que conserva tantas diferencias como sea posible imaginar: distintas religiones, tradiciones gastronómicas, literaturas y formas de gobierno conviven y se entrecruzan cotidianamente en esta región.

No obstante esta diversidad, podemos encontrar varias razones para hablar de la existencia de un Caribe regional. A pesar de la heterogeneidad que se muestra hacia el exterior, la región ha vivido procesos históricos y culturales que le confieren cierta afinidad interna. Estos procesos se ven continuamente expresados en su cultura popular y, más concretamente, se encuentran plasmados en sus prácticas musicales.³¹

³⁰ Cfr. Jesús López, Lara Ivette. *Encuentros Sincopados*. El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales. Siglo XXI editores 2003. Primera edición.

³¹ El término *práctica musical* está tomado de Lara Ivette López de Jesús y se refiere a toda la red cultural que conforma el proceso de creación intelectual, corporal y social; se incluye tanto la creación, escritura y traspaso oral de la música, ejecutantes, bailadores, escuchas y observadores

Si bien es cierto que los sonidos particulares generados en el Caribe se han diversificado con el paso del tiempo, hay algunas características que comparten entre sí las músicas de la región: la comunión con el baile, la polirritmia, la instrumentación común, la práctica de la improvisación y algunos otros elementos sobre los que abundaremos más adelante. Todas estas prácticas denuncian una fuerte presencia de la música africana como ancestro común.

Al tomar las prácticas musicales como objeto de estudio, nuestra idea del Caribe resulta algo peculiar, pues incluye algunas regiones en apariencia disímiles pero que, bajo la perspectiva del estudio que nos avoca, constituyen un universo bastante coherente entre sus partes. Así, podemos mencionar como partes constitutivas del Caribe a las Antillas y la breve constelación que flota en el atlántico: Cuba, República Dominicana, Haití, Jamaica, Trinidad, Guadalupe y Puerto Rico, (exceptuando Dominica y Santa Lucía, en las que predominan ritmos como el Calypso y el Soca); además de algunos países de Centroamérica como Panamá, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Honduras; y las ciudades estadounidenses de Miami y Nueva York. Es en estas últimas donde se genera (y se consume) la mayor parte de la música conocida como Salsa, teniendo repercusiones importantes en la conformación y reconstrucción de las identidades de la región.

Esta definición de Caribe no está tan lejos de lo que expresa Gabriel García Márquez en su discurso “América Latina existe”:

A propósito del Caribe, creo que su área está mal determinada, porque en realidad no debería ser geográfica sino cultural. Debería empezar en el sur de los Estados Unidos y extenderse hasta el norte de Brasil. La América Central, que suponemos del Pacífico, no tiene mucho de él y su cultura es del Caribe. Este reclamo legítimo tendría por lo menos la ventaja de que Faulkner y todos los grandes escritores del sur de los Estados Unidos entrarían a formar parte de la congregación del Realismo Mágico.³²

Es importante no perder de vista que la expansión de las llamadas músicas mundiales (*world music*), han difundido la Salsa como un producto accesible en

como a los procesos de difusión y consumo, instrumentos, espacio donde se practica y relaciones que provoca.

³² García Márquez, Gabriel. Yo no vengo a decir un discurso. Mondadori. 2010. P 92.

casi cualquier rincón del planeta. Hoy, como sucede con otras músicas regionales (Tango, Blues, Candombe) es posible encontrar Salsa en Ámsterdam, en Tokio, en Bombay o en Montevideo.

Los primeros intentos por definir al Caribe como región datan del siglo XIX, y están directamente relacionados con el interés expansionista de los Estados Unidos hacia el sur. Desde entonces, la presencia y el interés estadounidense por la zona tienen consecuencias políticas, económicas y culturales definitivas; como veremos más adelante, esta presencia ha determinado en buena medida la forma de concebirse de los pueblos latinoamericanos.

No debemos olvidar que esta región jugó también un papel decisivo en el proyecto colonizador de Occidente y que ya desde entonces se tenía conciencia del valor estratégico y la importancia geopolítica del *Mer des Antilles, the West Indies* o *Islas Caníbales*³³.

Muchas de estas islas fueron utilizadas para la plantación, por lo que existe una fuerte presencia de elementos europeos y africanos, además de las aportaciones de los grupos que habitaban originalmente las islas. La influencia de estos elementos ha derivado en una dinámica cultural cada vez más compleja que rehúye de las clasificaciones simplistas.

Amos y esclavos se vieron influidos, aunque de distinta manera, por las tradiciones, costumbres y prácticas culturales de los distintos grupos que, en una relación desigual (esclavitud y explotación), convergieron en las plantaciones. Nuevas prácticas económicas, religiosas y sociales vinieron a reconfigurar el significado y el uso de la música y el baile para los colonizados; la transmisión de conocimientos e historias, la organización, la lucha y la resistencia frente a la esclavitud pasaron por los terrenos del canto, la percusión y la danza. Las canciones de trabajo (*work songs*) y las canciones de funeral (*grave songs*)

³³ Así lo plantea el doctor Antonio García de León Griego, investigador de las tradiciones musicales del Caribe: "El conjunto de islas y regiones continentales aledañas a esta parte del gran Océano Atlántico conformó en la vorágine huracanada de sus encuentros un universo privilegiado para la génesis del mundo moderno, un laboratorio del cambio social en aguas cálidas, en donde se gestaron muchas de las condiciones que harían posible después la consolidación de la dominación europea en tierra firme: La transición mundial al capitalismo, el gran proceso que se expande desde el siglo XV hasta la Revolución Industrial, tuvo en el Caribe mucho de su concreción geográfica resumida, sobre todo en lo que se refiere al tráfico del llamado "tesoro americano" (el oro y la plata del Perú y Nueva España) y al trasiego cultural que explica los caminos de la expansión de Europa hacia la periferia".³³

acompañaron a los esclavos durante generaciones en las que la muerte y el trabajo colectivo eran la realidad cotidiana. La práctica del cimarronaje, a su vez, permitió la permanencia y preservación de muchas costumbres, tradiciones y prácticas culturales africanas en territorio americano.

Es necesario señalar que las prácticas musicales del Caribe que dieron lugar a la Salsa y a otras expresiones musicales como el *Calypso*, el *Merengue*, el *Reggae* o el *Soca*, han surgido, la mayoría de las veces, en entornos difíciles y como expresión de sectores marginados, en violentos contextos de esclavitud o de pobreza extrema; situaciones en las que se confiere un gran valor a “prácticas de libertad artística” como la improvisación en la ejecución vocal, instrumental o en el baile. Estas prácticas están fundamentadas en formas diferentes de comprender la realidad, encuentran algunas de sus raíces en estéticas diferentes a las de la tradición occidental y se desarrollan desde distintas formas de negociar el poder y de exigir sus demandas.

Algunos procesos como la migración del campo a la ciudad y la creación de barrios, la aparición de nuevas tecnologías que permitieron registrar y difundir más fácilmente la música, el posterior auge de la industria discográfica y numerosos movimientos políticos y literarios (como el *boom* latinoamericano o el *noirisme* o literatura de la negritud) están íntimamente ligados con los procesos creativos y la consecuente transformación de las músicas caribeñas.

Al hablar de la Salsa, por lo tanto, nos encontramos frente a un fenómeno complejo que expresa las historias, la memoria y los sentimientos de grupos que han encontrado en estas prácticas sus fundamentos identitarios y las formas de expresar sus particularidades, inquietudes y esperanzas más profundas. La síncopa, el soneo y la clave 3-2 se erigen como la voz de una región llena de contrastes y diversidad, de una historia común que habla de lucha, de esperanza y de anhelos de libertad. Cada pueblo, cada región del mundo, tiene sus propias cicatrices, y busca la manera de lidiar con sus alegrías y tristezas, presentes y pasadas. Suscribimos la idea de Gérard Pierre-Charles, el gran sociólogo haitiano, cuando durante un seminario sobre la crisis haitiana proponía la organización de un coloquio que discutiera *Las contribuciones del Caribe para la alegría del mundo*. Celia Cruz cantaba que “la vida es un carnaval, y es más fácil vivir

cantando” y el mismo Rubén Blades, frente a la posibilidad de que un misil atómico borre por completo a la humanidad del universo, sugiere: “Control y nada de nervios, y cuidado con llorar; y que en el mundo nadie se quede sin bailar”.

Estados Unidos, América Latina y el Caribe en la segunda mitad del siglo XX

Comenzando la segunda mitad del siglo XX, se fortaleció en los Estados Unidos una noción del tiempo identificada con el proyecto moderno. En palabras de Santiago Castro-Gómez, este proyecto moderno está caracterizado por “ser una máquina generadora de alteridades que, en nombre de la razón y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas”.³⁴

Se trataba de someter la vida entera al control absoluto del hombre, bajo la guía segura del conocimiento, de la razón científico-técnica. Max Weber se refirió a este proceso como el “desencantamiento” del mundo. Es lo que José María Mardones llama “El interés dominador del conocimiento positivista”.³⁵

Ese proyecto moderno involucró dos fenómenos sociales estrechamente relacionados: La formación de los estados nacionales y la consolidación del colonialismo. En ambos, la región caribeña jugó un papel fundamental. Como veremos más adelante, el Estado se volvió la institución garante que habilitó la realización de este proyecto moderno.

Para la segunda mitad del siglo XX, en los Estados Unidos, este proyecto se encontraba afianzado: una idea de tránsito hacia “mejores estadios del progreso” a los que accedían sectores cada vez más amplios de la población, la ciencia y los avances tecnológicos hacían posible producir mercancías destinadas al confort cotidiano: televisores, aspiradoras, licuadoras, refrigeradores, radios, teléfonos y otros electrodomésticos.

³⁴ Castro-Gómez, Santiago. *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de “la invención del otro”*. Instituto de Estudios Sociales y Culturales PENSAR de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Pág. 145.

³⁵ En *Filosofía de las ciencias humanas y sociales. Nota histórica de una polémica incesante*.

Un capitalismo sustentado en los mitos del progreso individual (el *self made man*) y la movilidad social (*from rag to riches*), aparentemente impulsado por el desarrollo de los capitales de ciudadanos comunes y fundamentado en el esfuerzo cotidiano, presentaba una cara “distinta” a los “otros capitalismos”, como el inglés (basado en grandes diferencias sociales) o el alemán (basado en una autoridad férrea), que fueron dejados atrás con la guerra.

Este capitalismo, denominado fordista en honor a Henry Ford (el popularizador del automóvil y uno de los más grandes empresarios norteamericanos de principios del siglo XX), se caracterizó por la masificación del consumo. La producción de artículos de lujo que caracterizaba al capitalismo anterior fue sustituida por la producción de artículos para consumo popular, masivo, como el automóvil llamado Modelo T, que representó el símbolo de la movilidad social.

Se presentó también una expansión en los sectores manufactureros como la metalurgia, la industria del acero, el procesamiento de alimentos (embutidos, enlatados, lácteos), la manufactura textil, el transporte, la industria de la construcción, síntomas todos de la modernización y del progreso.

Esta idea del progreso también se generalizó gracias a las figuras representativas de los medios de consumo masivo como las estrellas del cine como la actriz Norma Jean Baker, mejor conocida como Marilyn Monroe: una muchacha sencilla, de origen humilde y sin belleza rebuscada que, gracias a su esfuerzo y a las oportunidades que la nueva sociedad presentaba, llegó a ser la más grande estrella de cine de su época.

El capitalismo fordista fue constituyéndose también como una filosofía social profundamente enraizada en los mitos democráticos de la cultura norteamericana, en el credo de la “tierra de las oportunidades”. Los Estados Unidos representaron entonces el “relevo de occidente” en cuanto a motor del proyecto modernizador. Como lo plantea Ángel G. Quintero:

El posible “agotamiento de Europa” tan preocupante en el imaginario occidental -tanto de la ideología fascista, como de las corrientes filosóficas spencerianas- tomaba un giro diferente, (nuevo, esperanzador) con los logros alcanzados por los migrantes europeos en los Estados Unidos, -la nueva potencia modernizadora- que representaba la continuidad territorialmente desplazada de los valores de occidente. El fordismo se insertó en, a la vez que simultáneamente

estimuló y fortaleció, una cultura popular alrededor del consumo; una cultura “popular” no porque fuera producida desde el pueblo, sino, principalmente por ser consumida popularmente, es decir apropiada a través del consumo.³⁶

Sin embargo, ese paraíso se vería pronto perturbado, entre otras cosas, por la amenaza constante que representaba la Guerra Fría, la guerra de Corea y más tarde, la Guerra de Vietnam. El progreso dejó de significar una línea ascendente hacia el futuro para representar la posibilidad seria del holocausto, del final por la vía armada.

Aparecieron entonces sobre los escenarios los primeros rocanroleros; Bill Haley, Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones y, un poco más tarde, figuras que rescatarían las sonoridades del folclor sureño de los Estados Unidos en canciones de fuerte contenido social como Pete Seeger, Bob Dylan y Joan Baez.

La crítica a lo endeble de los cimientos del paraíso fordista vino desde las entrañas mismas de los Estados Unidos, y se vio pronto reflejado en “una nueva forma de escribir canciones”. Una muestra de ello es “Like a Rolling Stone”, escrita por Bob Dylan en 1965:

Once upon a time you dressed so fine
You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall"
You thought they were all kiddin' you
You used to laugh about
Everybody that was hangin' out
Now you don't talk so loud
Now you don't seem so proud
About having to be scrounging for your next meal.
How does it feel?
How does it feel?
To be without a home,
like a complete unknown,
like a rolling stone?

³⁶ Quintero Rivera, Ángel. *Salsa, Sabor y Control*. Siglo XXI, México. Pág 136.

Es en este contexto que se producen dos hechos definitivos para la historia de las relaciones entre los Estados Unidos y El Caribe: el principio de la gran migración a Nueva York y a Miami, y la Revolución Cubana, uno de los grandes sucesos que modificaron el panorama no sólo en América Latina, sino de la escena mundial. El triunfo de los “barbudos” de la Sierra Maestra el 1 de enero de 1959, pues significó la apertura a nuevas puertas y la irremediable clausura de otras pero, de una u otra forma, los ojos del mundo y en especial de la intelectualidad, estaban puestos en la isla caribeña y su proceso revolucionario.

Los poetas, los pintores, los músicos y los novelistas eran llamados a participar activamente en los procesos políticos, en las relaciones diplomáticas, y a tomar la palabra en los debates nacionales e internacionales. El bloqueo económico, Bahía de Cochinos o Playa Girón, Kennedy y su “Alianza para el progreso”, la Crisis de Octubre o Crisis de los Misiles, la despedida y posterior muerte del Che en Bolivia, fueron objeto de disputas, polémicas y discusiones dentro y fuera de las universidades. Miles de horas hombre se dedicaron a defender o condenar las acciones de la Revolución, igual en las aceras que en las columnas periodísticas o en las páginas de las revistas de literatura.

Pocos años antes, en 1950, había iniciado la mayor migración de puertorriqueños a territorio estadounidense registrada en la historia, aun considerando que, desde principios de siglo, los puertorriqueños podían emigrar libremente a ese país. Entre los años de 1950 y 1955, se trasladó la mitad de la población en edad productiva (entre 15 y 39 años) de Puerto Rico a Nueva York.³⁷

Este desplazamiento masivo fue seguido por migraciones similares de dominicanos, colombianos, panameños y cubanos, lo que significó un nuevo disloque en la forma de concebir el tiempo y el espacio para comunidades que ya venían de una experiencia histórica relacionada a los desplazamientos territoriales.

Por su parte, los migrantes centroamericanos y caribeños, asentados en las barriadas de las grandes ciudades norteamericanas, y principalmente en El Barrio Latino de Nueva York, no escaparon a este cambio. Fueron ubicados en sectores rezagados de la economía y en sectores subdesarrollados de la industria, además

³⁷ Quintero, Ángel. Salsa, Sabor y Control. México, siglo XXI. Página 158.

de encargarse de “empleos poco diestros” y labores personales como la construcción, conserjes, lavaplatos, porteros, y otros. Esto se combinó con la manifestación racial de su otredad étnica que los señalaba, desde la presencia física, como precedentes de “áreas subdesarrolladas”. Estos cambios trajeron consecuencias en las manifestaciones artísticas, incluyendo las prácticas musicales de los habitantes de estas áreas. Ellos, en vez de adoptar las sonoridades rocanroleras (guitarras eléctricas y lenguajes tomados del *Rhythm and Blues* y el *Country*), optaron por reelaborar la música que traían consigo; las viejas letras de amor recicladas del Bolero y el Mambo dieron paso a nuevas canciones donde se denunciaba la constante segregación y marginación de que eran objeto los puertorriqueños, cubanos, dominicanos y panameños, dando lugar a la Salsa con sus lenguajes musicales tomados del son caribeño, con críticas letras cantadas en español y sus sonoridades ahora revestidas de timbres “urbanos” como el trombón. En *Los rostros de la Salsa*, Leonardo Padura Fuentes hace una completa descripción del momento:

Aquel cosmos estrellado y en apariencia evanescente pero perfecto, que se aprovechó del culto a los ídolos ↓reales, populares y populistas↓ de la música latinoamericana de los cuarenta y los cincuenta, se rompió en los sesenta como una pompa de jabón. Demasiados acontecimientos políticos, sociales y económicos decidieron el fin del ensalmo pretendido y, definitivamente, el mundo ↓también el mundo latinoamericano y caribeño↓ ya fue distinto. Mientras Cuba anunciaba una revolución socialista y Estados Unidos le imponía un embargo comercial (que incluía a la música), el cine mexicano entraba en una larga crisis, la música perdía su esplendor, las ciudades crecían y hasta se desbordaban y la gente, ahora, empezaba a necesitar nuevas imágenes para sus altares existenciales. [...] Se empezaba a pensar distinto ↓política, económica, musicalmente↓, y el nuevo pensamiento prohiaría nuevas idolatrías [...] Había terminado la era de “los reyes del mambo cantando canciones de amor” [...] Y una nueva cantera de ídolos iba a protagonizar el relevo, aunque el relevo, en lugar de asumir el glamour, traía de su mano a la calle... (estos nuevos ídolos, los Salseros) si impusieron el sello inicial de un proyecto que marcaba una rebeldía, una revisión, en tanto que expresaba una nueva ↓descarnada y agresiva↓ relación del hombre con su medio: el barrio urbano caribeño, ese lugar entrañable pero no siempre (más bien casi nunca) apacible y romántico (sino todo lo contrario).³⁸

Nueva York y el Barrio, el caldo de cultivo

En *El libro de la Salsa*, César Miguel Rondón menciona algunos de los motivos por los que el movimiento de la Salsa surgió en Nueva York:

³⁸ Leonardo Padura Fuentes. *Los rostros de la Salsa*. pp 17 y 18.

1. La existencia de una vasta comunidad caribeña en la que se funde gente de todas las islas y costas de este universo cultural, aportando sus tradiciones regionales específicas.
2. El carácter netamente marginal de estas comunidades, sometidas a las más diversas discriminaciones y por tanto aferradas a su origen cultural.
3. El intento de bloquear a la preponderante influencia de la música cubana representada por el trabajo de Benny Moré, Félix Chapotín y el brillo y el *glamour* de algunas *grandes estrellas*.
4. La existencia de una necesidad expresiva propia del *desarraigo*, de un estado de ánimo y de una visión del mundo contemporáneo, que encontraría en los barrios de Nueva York las condiciones de laboratorio perfecto para la gestación y el parto de una nueva visión de la realidad.³⁹

Juan Formell, uno de los más grandes salseros cubanos, activo por más de cuarenta años, apunta sobre Nueva York como cuna de la Salsa:

Yo siempre he dicho ↓ y estoy bien seguro de eso ↓ que la Salsa es el resultado de una necesidad de una gran comunidad de latinos que existe en Estados Unidos, formada ya por varios millones de personas que engendran una necesidad cultural. Entonces la Salsa se crea como una respuesta a la necesidad de buscar una música que fuera afín a toda esa comunidad Latina, y el resultado no podía ser exactamente la música cubana [...] indudablemente ellos le hacen aportes, porque al ser músicos de origen puertorriqueño, venezolano, dominicano ↓ además de los cubanos ↓, empiezan a introducir sonidos específicos, a traer sus propias referencias, que se comienzan a ver en los arreglos, en el modo de emplear a los cantantes, en el uso de los trombones, todo un estilo de trabajo que han sido los aportes, inicialmente, de esa gran comunidad de latinos que vive en Nueva York y todo Estados Unidos.⁴⁰

No basta con decir que el nacimiento de la Salsa tuvo lugar en Nueva York, debemos aclarar que se trató en el Nueva York latino, caribeño, es decir en El

1. ³⁹ Para conocer más sobre el derrotero de la músicaailable en Cuba después de la Revolución se pueden consultar el libro, *Timba the sound of the Cuban crisis*, de Vincenzo Perna (Ashgate Publishing, 2005) y el libro *Tito Puente and the making of Latin Music*, de Steven Loza (University of Illinois press Urbana and Chicago, 1999).

⁴⁰ Padura Fuentes, Leonardo. *Los rostros de la Salsa*. Entrevista con Juan Formell. Pág. 99.

Barrio y que desde el principio fue música hecha por sus habitantes y para sus habitantes.

Más que una novedad destinada al consumo masivo (proceso del que no escaparía más tarde), la Salsa como práctica artística constituyó una forma propia de definición identitaria frente al “otro”, un medio para lidiar con la discriminación cotidiana y un depósito de la memoria popular que apelaba a elementos comunes o similares entre los habitantes del Barrio, como el idioma y la historia.

Leonardo Padura Fuentes hace una observación ↓un tanto romántica pero acertada↓ de la importancia del alumbramiento salsero en pleno barrio cuando menciona que “el origen barriotero de la mayoría de los futuros ídolos de la Salsa fue en un principio el cordón umbilical que los unió a una circunstancia compleja, de la cual necesitaron participar con su música y sus canciones”⁴¹

Pero, ¿qué es la Salsa?

Erróneamente, bajo el nombre de Salsa solemos agrupar a los más diversos ritmos caribeños: bachata, son, guaguancó, merengue, bomba. A simple vista, la Salsa parece no distinguir épocas, ritmos, instrumentaciones o lugares de origen: es sólo una música rítmica y pegajosa que con frecuencia se asocia a bailes masivos y verbenas callejeras. A casi toda la música popular que se hace en el Caribe parece quedarle bien ese nombre; y la Salsa se ha vuelto un costal en el que caben lo mismo el merengue dominicano que el son cubano, y en el que algunos llegan a incluir los ritmos andinos.

La denominación de una nueva música caribeña, urbana yailable, como *Salsa*, lleva la intención de ofrecer un producto comercializable, homogéneo y aséptico; en una presentación complaciente y envuelto para regalo. Sin embargo, tras la denominación “comercial” existen prácticas artísticas que no pueden desligarse de los procesos históricos y sociales que les dieron origen.

Esto ha propiciado el surgimiento del llamado “debate de la existencia de la Salsa”, en el que algunos sostienen que es innecesario etiquetar lo que “ya tiene su nombre” (Música cubana, son, guaguancó, tumbao), como el gran músico

⁴¹ Ibidem. Página 21

cubano Mario Bauzá, radicado en Nueva York desde 1930 hasta su muerte, en 1992, quien señalaba:

¿La Salsa? ¿La Salsa? No chico, eso no es serio ¿Tú me quieres entrevistar o envenenarme la sangre hablando de eso? ¿Quién dijo que la Salsa existe? A ver, enséñame un papel con música Salsa, anda. Fíjate que el otro día vi un casete con un programa cubano que se llama "Mi Salsa" y dije, ahora sí que estamos jodidos, si hasta allá hablan de Salsa... ¿Pero quién dijo que la Salsa existe? Mira, pregúntale eso mismo a Tito Puente, que él sabe bien de donde salió todo eso, y te va a decir lo mismo, que la única salsa que él conoce es la de los espaguetis...⁴²

Evidentemente, mucho se puede decir todavía sobre el tema. No es nuestro objetivo terminar con el viejo debate. Tampoco nos interesa otorgar títulos de propiedad exclusiva para cubanos, panameños, dominicanos o neoyorkinos. Hoy, la Salsa como práctica (y el conjunto de las músicas que la componen) nos interesa como un elemento vivo de los habitantes del Caribe y América Latina, definitivo en la construcción y reformulación de sus identidades.

En *Salsa, sabor y control, Sociología de la música tropical*, Ángel G. Quintero propone que la Salsa no debe ser concebida como un género musical, sino como una *práctica*, como "una manera de hacer música"⁴³.

Esta manera de hacer música estaría caracterizada, desde su nacimiento, por ciertas prácticas que vienen desde las llamadas "músicas mulatas"⁴⁴ (entendiendo por esto los diferentes ritmos que fueron creados y cultivados en el Caribe, como el Son, la Bomba y la Plena):

1. En las "músicas mulatas" (al igual que en la música occidental) existe la noción de compositor, pero en esta práctica (al igual que en el jazz) no se exige que el compositor lo determine todo. Hay una buena dosis de composición que depende directamente de los ejecutantes quienes no son figuras pasivas sino elementos activos que expresan su individualidad a través de prácticas específicas como la improvisación.

⁴² Mario Bauzá en entrevista con Leonardo Padura Fuentes. *Los rostros de la salsa*, Leonardo Padura fuentes, Editorial Planeta. Página 42.

⁴³ Cfr. Ángel G. Quintero. *Salsa, sabor y Control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI Editores.

⁴⁴ El término "músicas mulatas" es de Angel G, Quintero.

2. Es frecuente ver composiciones en las que hay largos pasajes que favorecen a la improvisación de los músicos involucrados. Estos pasajes son generalmente conocidos como “descargas”. La *descarga* o improvisación no es una práctica individualista: es un fenómeno de comunicación y de juego que vincula al compositor, al arreglista y a los demás músicos en un diálogo recíproco. En este diálogo participa también el público (que rara vez es pasivo) aplaudiendo, cantando y, sobre todo, bailando.

3. Una tercera práctica es la alta valoración que algunas de estas músicas le dan a la heterogeneidad de los timbres musicales. Cada timbre tiene una “dimensión social”, es decir, un significado especial asociado a la herencia de sus tradiciones constitutivas: así, en la música caribeña, el violín está asociado a lo europeo y occidental, la guitarra a la cultura española-árabe, el güiro a lo indígena y los tambores a lo africano. El timbre metálico de los instrumentos de cuerda (como el tres cubano y el cuatro venezolano) son más asociados al ámbito campesino y rural, mientras que los metales (como las trompetas y los trombones) son frecuentemente relacionados con el entorno urbano. De esta forma, la sonoridad de la música de Salsa fue generando una expresividad basada en la multiplicación integrada de timbres, ejerciendo cada uno una voz propia.⁴⁵

4. La polirritmia, que es una herencia de las prácticas musicales africanas. Se refiere a la superposición de varios patrones rítmicos (encarnados por los bongós, las tumbas, las maracas, los timbales, y la percusión menor) que dan como resultado una música en la que no se privilegia a la melodía ni a la armonía, como en la tradición occidental, sino al ritmo, que se caracteriza por su complejidad. En la música existen cuatro elementos constitutivos o parámetros: la armonía, la melodía, el ritmo y el timbre. Una de las principales características de la Salsa (junto a la binarización de los ritmos ternarios) es la melodización del ritmo. Como ya señalamos, frente a la música europea, que privilegia el juego entre la melodía y la armonía, la música africana aparece mucho más compleja en ritmo, ocupando éste (por la ejecución de la percusión) la mayor parte del tiempo un papel

⁴⁵ Para mayor información sobre las cualidades tímbricas de los instrumentos en el son, consultar el libro de Argeliers León *El Canto y el tiempo* (editorial Pueblo y educación, La Habana, 1974) capítulo del son.

protagónico. Ese es probablemente el aporte más importante que ha hecho la música africana al panorama mundial: una nueva forma de concepción de la rítmica musical. Esta riqueza rítmica en la tradición cultural africana se manifiesta a través de dos vías interrelacionadas: la polirritmia (conformación de patrones rítmicos a base de la combinación simultánea de distintos ritmos, es decir, la superposición de diferentes patrones rítmicos) y los ritmos sincopados (ritmos cuyo acento no recae sobre los tiempos fuertes del compás). Los acentos no se establecen necesariamente al inicio del patrón, sino que se encuentran diseminados de acuerdo con los distintos tipos de combinación de los tiempos. La irregularidad de los acentos, junto a la combinación de los tiempos, marca al patrón rítmico con una imagen la regularidad europea considera anormal o sincopada. En la tradición europea, los instrumentos de percusión fueron relegados al papel de acompañantes, generalmente marcando patrones rítmicos muy sencillos. En la música contemporánea del Caribe, esta complejidad rítmica se ha desplazado también a la melodía e incluso a la armonía. Las melodías (del tres cubano, de la flauta transversal o las trompetas, incluso los solos de bajo en las llamadas *descargas* y la voz de los cantantes) y las armonías (el piano altamente rítmico, los ensambles de metales) han tomado el papel de la percusión, sin que eso signifique haber relegado a los tambores a un segundo plano. De cualquier modo, la presencia rítmica “negra” (en la melodía, el ritmo o la armonía) delata la presencia del elemento africano en la mayoría de las músicas populares contemporáneas en el Caribe.

5. La práctica del montuno. Con el montuno salsero, la voz, a través del juego de métricas y rimas, contribuye a la polirritmia sonora con desplazamientos rítmicos propios. Además, juega funciones melódicas e incluso armónicas, pues “se convierte” en un instrumento musical más que con frecuencia imita las descargas del *tres*, los tambores o los metales. Se trata de largas improvisaciones de versos de carácter lúdico y festivo, con marcada tendencia percusiva, en las que la *jitanjáfora*⁴⁶ es un recurso muy utilizado. Frecuentemente practicada bajo

⁴⁶ El término *jitanjáfora* fue acuñado por el mexicano Alfonso Reyes. Se denomina así a una composición estructurada con palabras inventadas desprovistas de significado, o que, teniéndolo, se usan liberadas de semántica. Posteriormente suele aplicarse a vocablos sueltos o combinados desprovistos de significado, utilizados de manera fortuita, o como

estructura responsorial, las improvisaciones del cantante principal, son las “respuestas” a una “pregunta” muchas de las veces hecha en octosílabos y reiterada por un coro, conformado por los mismos músicos de la orquesta y que en ocasiones puede ser sustituido por la sección de metales o algún instrumento melódico. Sobre la práctica del *montuno*, dice Ángel Quintero:

Independientemente del género musical principal que se adopte en la amalgama combinatoria, la mayoría de las composiciones de salsa siguen la fórmula de *canción-montuno* del son y la guaracha, donde una pequeña sección de canción introduce el tema central que es seguido por una larga sección de improvisación bajo la fórmula de llamada y respuesta, donde el cantante solista improvisa sobre un tema (o varios) que recuerda el coro a través de uno o varios estribillos constantes.⁴⁷

El soneo o montuno⁴⁸, como lo indica su nombre, es una práctica que ya estaba presente en una de las formas más comunes que adoptó la música cubana, el son. El compositor cubano Emilio Grenet explica la estructura del Son: “Consiste en la repetición de un estribillo de no más de cuatro compases originalmente llamado montuno, que se canta a coro, y un motivo de contraste para una voz a solo que no solía pasar de los ocho”.⁴⁹

La cuna del montuno se sitúa en zonas rurales y centros suburbanos del extremo sur-oriental de la Isla de Cuba (Baracoa, Guantánamo, Santiago de Cuba, Manzanillo) hacia las últimas décadas del siglo diecinueve. Más tarde, se generalizaría su práctica en toda la isla.

El largo, por el contrario, es la sección expositiva generalmente con la métrica de la cuarteta octosílaba propia del romance o romancillo, de muy viejas raigambres santiagueras llevada en tiempo pausado por una sola voz.

6. El uso del idioma castellano o español como el más común que se utiliza para escribir y cantar las canciones de Salsa. Aunque con el tiempo se ha escrito Salsa en idiomas muy diversos (inglés, francés y hasta en japonés⁵⁰), el español sigue

apoyo rítmico y ambientación de sabor afro o no, como ocurren algunos poemas de Nicolás Guillén. *Motivos de Son* página 28.

⁴⁷ Ángel G. Quintero. op cit. Pp322

⁴⁸ La práctica del *soneo* es más conocida en Cuba como *montuno*

⁴⁹ Tomado del prólogo de *Motivos de Son*, página 17

⁵⁰ Ejemplos de Salsa en japonés son *Norika* y *Miyuki* y el *Conjunto el Espacio*.

siendo el gran predominante en la práctica de la Salsa. Esto no puede ser una casualidad. A decir de Rosalba Campra:

La palabra se ha consagrado como un modo de lucha contra la realidad, cuando esta ha vestido el uniforme de las dictaduras. En todo esto la palabra se ha definido también a sí misma, ha ido más allá de las polémicas contra una lengua de conquista, se ha construido a través del sufrimiento, y a través del juego. Palabra como lo contrario de silencio, entonces; pero también como lo contrario de máscara. Palabra como identidad.⁵¹

Gracias a la reelaboración constante de viejos temas provenientes de las distintas músicas que nutren a la Salsa, (el son, la guaracha, el merengue) el idioma, en vez de irse diluyendo, va “penetrando e invadiendo” otros géneros musicales como el rock, el pop, el soul o la música disco. Al igual que en el terreno de la ejecución instrumental, las letras de las canciones de Salsa se caracterizan por sus prácticas fundamentadas en la libertad. No existen métricas rígidas previamente definidas, si bien es importante señalar que, junto con el idioma, se heredaron numerosas prácticas líricas ibéricas. Es por ello que muchas de las músicas populares que se hacen en América y el Caribe, conservan ese aire de familiaridad, como el uso de metros y rimas que obedecen a la estructura del romance o el romancillo.⁵²

Tal es el caso del montuno, que, como hemos visto anteriormente, tiene una estructura responsorial en la que el solista improvisa mientras un coro permanece respondiendo con una frase fija. En ella, los versos del solista pueden variar su extensión al interior de un mismo montuno, dependiendo de los propósitos percusivos o melódicos del ejecutante vocal aunque es frecuente el uso de los octosílabos.

⁵¹ Rosalba Campra, *La identidad y la máscara*. Siglo XXI, 1987. Segunda edición. Página 122.

⁵² En *El mar de los deseos*, Antonio García de León Griego comenta sobre este origen común: “Porque cuando se escuchan las formas del acompañamiento musical y del canto para la improvisación de la décima espinela en Canarias y en América, la tonada universal del punto Guajiro Cubano, del galerón del oriente venezolano, de la guajira andaluza, el zapateado jarocho, el punto canario o la mejorana panameña —por solamente hablar de algunos entre varios ejemplos—, no cabe duda que estamos ante un lenguaje compartido, o ante los restos de un género común dispersado, estallado en un inmenso continente cultural cuya coherencia suele pasar muchas veces desapercibida. Esta sensación de parentesco, que ocurre cuando los músicos y ejecutantes de una u otra parte escuchan por primera vez los demás géneros, identificándolos con un lenguaje que pueden entender y ejecutar, alude a la lírica en español con formas poéticas específicas, a las dotaciones instrumentales, los ritmos y las danzas zapateadas en una extensa parte del mundo ibérico, es decir, del mundo de habla española que alguna vez constituyó una inmensa comunidad estrechamente vinculada por el comercio y por estas redes culturales. A ese mundo perteneció el espectro musical y poético del primer caribe colonial, conocido en todas sus regiones como fandango, en alusión a un género de ida y vuelta y a la fiesta en torno a una tarima”.

Como señala García de León Griego, esta práctica fue uno de los aportes más tempranos que la música africana hizo a la práctica musical ibérica, en específico a los “aires marineros”, cantos que se interpretaban al realizar las faenas propias de los barcos: remar, izar las velas o levar anclas.

7. Entre las características de la Salsa podemos agregar que se trata de una práctica del Caribe urbano, mientras el son tenía carácter predominantemente rural. En los propios argumentos de Blades, esta nueva música “se trata del folclor de ciudad Latina”.⁵³ Respecto a este tema, comenta Willie Colón:

Es que la Salsa es como un periódico, una crónica de nuestra vida en la gran ciudad y por eso habla de temas como la criminalidad, la droga, la prostitución, el dolor, el desarraigo y hasta de nuestra experiencia de explotados y subdesarrollados. Ya no se habla de cortar caña o de la vida del campesino ↓ aunque pueda hacerse y de hecho se haga ↓, sino de los problemas y del ambiente en que viven los latinos en el mundo moderno y las causas que los han llevado a ese estado.⁵⁴

A lo que Rubén Blades añade:

La mayoría de mis canciones describen situaciones que están ocurriendo en las ciudades latinoamericanas en general: hay canciones de amor, sobre problemas en la calle, sobre las relaciones cotidianas de la vida. Algunas son divertidas y otras trágicas, pero me veo como un cronista urbano, como un periodista musical.⁵⁵

Sin embargo, debemos considerar que hoy en día casi todas las culturas en América Latina están siendo mediatizadas hasta cierto punto por la ciudad, debido tanto a la resultante masificación de los fenómenos sociales como a las tecnologías de comunicación que pone a su alcance.

Estas son las características que definen a la Salsa. Así, podemos decir que, aunque nos encontramos frente a una música muy heterogénea que utiliza diversos ritmos y formas provenientes de las “músicas mulatas”, podemos identificar un conjunto de prácticas que han ido generando un tipo de sonoridad que la identifica con un estilo y carácter propios.

⁵³ Rubén Blades en el disco *Maestra Vida*.

⁵⁴ Padura Fuentes, Leonardo. *Los rostros de la Salsa*. Pág 52.

⁵⁵ Cita tomada del video documental *The return of Rubén Blades*, de Robert Mugge.

CAPÍTULO DOS, *MONTUNO*: viaje a la semilla de la Salsa Narrativa.

Entre el Realismo Mágico y lo Real Maravilloso; dos versiones de Utopía

Aunque el Realismo Mágico y lo Real Maravilloso frecuentemente se toman como dos nombres de un mismo movimiento literario, es importante señalar las diferencias entre uno y otro.

Para Seymour Menton, lo Real Maravilloso intenta captar el mundo extraño, maravilloso y mágico de los indios y de los negros a través de un estilo adornado, neobarroco. La principal condición que sustenta la existencia de lo real maravilloso es “la fe”.⁵⁶

La visión mágico-realista, por el contrario, suele ser una alegre percepción de los aspectos inesperadamente bellos de la vida que corresponde a “una sola tendencia artística con límites cronológicos específicos, que tiene sus orígenes en la pintura alemana post expresionista a partir de 1918, pero que ha alcanzado mayor fama internacional a través de la narrativa de Gabriel García Márquez”.⁵⁷

En *Historia verdadera del realismo mágico*, Seymour Menton se aventura a dar una definición del mismo:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca.⁵⁸

Ambas corrientes, muchas veces confundidas incluso por los autores que participaban en ellas, tuvieron un *boom* durante la segunda mitad del siglo XX, cuyo punto más álgido es la aparición de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en 1967, para muchos la novela cumbre no sólo de la narrativa del autor colombiano sino de las letras en América Latina.

En esta novela se narra la historia de un pueblo llamado Macondo y de sus habitantes –la estirpe de los Buendía–, como la alegoría de cualquier pueblo de

⁵⁶ Cfr. Carpentier, Alejo. *De lo real maravilloso americano*. Universidad Nacional Autónoma de México. Colección pequeños grandes ensayos. 2003.

⁵⁷ Menton, Seymour. *Historia verdadera del Realismo Mágico*. FCE. México, 1998. página 12

⁵⁸ Menton, Seymour. *Historia verdadera del Realismo Mágico*. FCE. México, 1998. página 20

nuestro continente. En el ensayo que prologa la edición conmemorativa de los cuarenta años de su aparición, publicada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (Alfaguara 2007), comenta Mario Vargas Llosa:

El genio del autor está en haber encontrado un eje o núcleo, de dimensiones aprehensibles por una estructura narrativa, en la cual se refleja, como en un espejo, lo individual y lo colectivo, las personas concretas y la sociedad entera, esa abstracción. Ese eje o núcleo es una familia, institución que está a medio camino del individuo y de la comunidad. La historia total de Macondo se refracta como la vida de un cuerpo en el corazón, en ese órgano vital de Macondo que es la estirpe de los Buendía: ambas entidades nacen, florecen y mueren juntas, entrecruzándose sus destinos en todas las etapas de la historia común.⁵⁹

Y respecto a Macondo como idealización de América, abunda Mario Vargas Llosa:

Como la familia Buendía sintetiza y refleja a Macondo, Macondo sintetiza y refleja (al tiempo que niega) a la realidad real: su historia condensa la historia humana, los estadios por los que atraviesa corresponden, en sus grandes lineamientos, a los de cualquier sociedad, y en sus detalles, a los de cualquier sociedad subdesarrollada, aunque más específicamente a las latinoamericanas.⁶⁰

Este tipo de narrativa —no sólo *Cien años de Soledad*, *Ojos de Perro Azul*, *Extraños peregrinos: doce cuentos*, y el resto de la obra de García Márquez, además de novelas como *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa, o *Rayuela*, de Julio Cortázar—, tuvieron una influencia decisiva estableciendo interconexiones con muchas otras disciplinas como las artes plásticas o la música.

Así, a la vez que retomó ciertos elementos de la tradición musical afroamericana, la Salsa narrativa de Rubén Blades significó una renovación de la sonoridad y la lírica de los ritmos afrocaribeños: con diferentes formas de decir y de hacer, prácticas que refuerzan los significados y revitalizan las formas: el predominio de la improvisación musical, la práctica del montuno, una versificación más libre, la utilización de nuevos timbres e instrumentaciones asumiendo como propio el imaginario de la narrativa generada por los autores del *boom* Latinoamericano.

⁵⁹ *Cien años de Soledad*, estudio introductorio por Mario Vargas Llosa. Editorial Alfaguara, 2007.

⁶⁰ *Ibidem*.

Esta influencia se hizo presente no sólo en las innovaciones formales más evidentes como la incorporación de ciertas técnicas narrativas; se hizo también palpable en la parte del discurso que tiene que ver con el imaginario y la identidad propuestos por el *boom* que conducía a Macondo. En Palabras de Rosalba Campra:

Pero ¿cuáles son los elementos propuestos por esta narrativa –porque sobre todo de narrativa se trata- en los que va tomando forma el ser latinoamericano? La lista de las constantes no se agota fácilmente: la lucha del hombre contra una naturaleza avasallante, el paisaje visto como una dimensión inabarcable; la resistencia a múltiples formas de explotación; la idea de un mundo sin confines entre lo real y lo maravilloso; el redescubrimiento de un lenguaje barroco, proliferante, mágico; la proyección mítica; la refundación de las utopías...⁶¹

Por ejemplo, en el cuento “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, García Márquez arma una historia simple en apariencia, pero que se vuelve compleja por la presencia de un elemento inesperado: la llegada del invierno a las tierras tropicales. El invierno en Macondo es un diluvio; las aguas traen consigo lo desconocido, lo sorprendente, el desequilibrio de un mundo que antes permanecía en orden.

“El invierno se precipitó un domingo a la salida de misa”⁶² es la frase con la que empieza el cuento de García Márquez. “La noche del sábado había sido sofocante. Pero aún en la mañana del domingo no se pensaba que pudiera llover”⁶³, continúa el narrador (que es Isabel, una mujer embarazada que observa la lluvia), para desembocar en un verdadero diluvio de proporciones bíblicas en el que todo queda fuera de su lugar.

Lo primero que se percibe es la alteración física del entorno: los trenes quedan detenidos porque las vías se han perdido con la crecida del río, las vacas mueren en los jardines de las casas derrotadas por tanta lluvia, los enfermos son arrancados de su lecho por las corrientes de agua mientras los muertos nadan fuera del cementerio. Pero los estragos van mucho más allá: en el diluvio, es imposible distinguir entre lo real y lo soñado, se pierden los sentidos y la noción del tiempo. En este laberinto se extravía el padre de Isabel: “Pero mi padre no

⁶¹ Campra, Rosalba. América Latina: la identidad y la máscara. Ed. Siglo XXI. 2ª edición. Pág 33.

⁶² Idem página 102.

⁶³ Idem página 102.

volvió, se extravió en el tiempo”.⁶⁴ Al final, cuando ha escampado, todo ha quedado alterado, incluso el tiempo y los recuerdos. Isabel se pregunta entonces si no estará muerta: “Dios mío —pensé entonces, confundida por el trastorno del tiempo—. Ahora no me sorprendería que me llamaran para asistir a la misa del domingo pasado”.⁶⁵

Esta idea del tiempo planteada por García Márquez es recuperada por Rubén Blades como una de las principales características de América: “sonríe a tu entraña pues todo es posible cuando uno revive el ayer, el tiempo no existe ni el miedo a lo que hubo alguna vez” canta en el tema “Isabel”. Además, Blades da la clave del cuento en su canción: “Isabel lleva en su entraña un recuerdo inmemorial”. En una parte de la historia, García Márquez parece sugerir una explicación: no es la lluvia, sino el embarazo de Isabel lo que ha alterado a Macondo: “(...) son cosas tuyas. Las mujeres embarazadas siempre están con imaginaciones”⁶⁶ le dice Martín a Isabel.

Esta concepción alterada del tiempo (que ya se percibía desde la novela *Pedro Páramo*, del mexicano Juan Rulfo) juega un rol muy importante en otras obras literarias del periodo conocido como *boom latinoamericano*. En este sentido, Rosalba Campra hace un breve análisis:

Mario Vargas Llosa abandona, en *La Ciudad y los Perros* (1963) y en *La Casa Verde* (1965) el orden compositivo lineal que permite la fácil reconstrucción de los acontecimientos en su desarrollo lógico y cronológico. El “antes” y el “después” no están aquí determinados por la relación causa-efecto, sino por el significado que se atribuye a los hechos.⁶⁷

Las alteraciones en el tiempo no funcionan sólo como recurso estilístico que busque la novedad o la sorpresa del lector; es un elemento definitivo sin el que estas novelas no serían posibles. Así, el tiempo se convierte en uno de los protagonistas de la obra literaria, en tal medida, que el lector no puede dejar de notar lo decisivo de su participación. Continúa Campra:

⁶⁴ Gabriel García Márquez. Cuentos 1947-1992. Grupo Editorial Norma. Bogotá, Colombia. página 108.

⁶⁵ Idem. Página 110.

⁶⁶ Idem. Página 108.

⁶⁷ Campra, Rosalba. América latina:

En *La Casa Verde* [...] el fluir del tiempo se detiene, remonta su cauce, se diluye en canales paralelos. No se trata sin embargo de un inversión temporal constitutiva de la historia, como sucede en el viaje a la semilla de Alejo Carpentier, en donde el curso de la vida del protagonista se desarrolla hacia atrás, desde la muerte hacia el vientre materno.⁶⁸

Conversación en la Catedral, de Mario Vargas Llosa, o *Rayuela*, de Julio Cortázar; además de algunos cuentos como “El Jardín de senderos que se bifurcan”, de Jorge Luis Borges, o “En memoria de Paulina”, de Adolfo Bioy Casares, ofrecen ejemplos de un uso “desdoblado”, bifurcado y multiplicado del tiempo, que es una de las características definitivas del universo literario latinoamericano que se generó durante la segunda mitad del siglo XX.

El Realismo Mágico, la Nueva Novela Latinoamericana y la Nouveau Roman

Partamos de que por novela nos referimos a un relato más o menos extenso (algunos autores hablan de 35,000 palabras, otros de 60,000) escrito en prosa, perteneciente a la ficción, que relata lo que les sucede a ciertas personas en un lugar, tiempo y circunstancias. Los tres elementos constituyentes de una novela son: ACCIÓN (lo que sucede), CARACTERES (las personas) y AMBIENTE (el escenario, la época, la atmósfera).

Con el término de Nueva Novela se vienen considerando todas aquellas novelas latinoamericanas escritas a partir de los años 60, aunque el término abarca también algunas novelas de años anteriores, como *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, publicada en 1946. La Nueva Novela se forma como un sistema literario autónomo cuya evolución —respecto a las tradiciones europea y anglosajona— se caracteriza por la continuidad y el cambio de las estructuras existentes y no por la ruptura.

Hablar de que la novela como creación humana enfrenta períodos de zozobra no es extraño. La aparición y modificación de los instrumentos culturales y el papel

⁶⁸ Ibidem

que juegan éstos en cada sociedad ha sido, históricamente, una sucesión de crisis de modelos en los que las causas se vuelven consecuencias que son después causas, en un ciclo que comienza quizá con la aparición del lenguaje y al que se eslabonan la escritura, la imprenta y la invención de instrumentos audiovisuales.

Uno de los efectos de la Revolución Industrial fue la capacidad de lograr una mayor difusión de los bienes culturales: con los grandes tirajes de libros, diarios y revistas, cambia la dinámica de la comunicación escrita. La aparición de nuevas tecnologías deriva, tiempo después, en el surgimiento de otros medios de comunicación masiva que ofrecen gran cantidad de información y datos a un número considerable de personas. Hijos y nietos del fenómeno son el cine, la radio, la televisión y la red de redes o Internet, alternativas a las que la gente se acerca no sólo para obtener información, sino para escuchar o leer historias. La transformación de las sociedades acarrea cambios en el papel que la narrativa juega en las mismas.

Por supuesto, no sólo los cambios tecnológicos se ven reflejados en la literatura: al cambiar nuestra forma de explicar el mundo, se hace necesario un cambio en las maneras de relatarnos a nosotros mismos y en las maneras de inventar mundos alternos. A comienzos del siglo XX, la revolución en las ciencias de la naturaleza es seguida por una revolución en la novela. Tampoco es coincidencia que casi paralelamente a los progresos que hace William James en la Psicología introduciendo conceptos como el de corriente de la conciencia, surjan escritores como Dorothy Richardson, Virginia Woolf y James Joyce que buscan retratar estos procesos en la literatura. Con ello queda al descubierto para la novela una nueva región de la vida humana. Las obras surgidas nos dicen que la mente es demasiado compleja e intrincada para ser vaciada en los moldes convencionales. Sin embargo, pronto se vuelve a hablar de crisis en la novela. Hacia 1956, los herederos de autores como Kafka y Joyce se rebelan y surge el *nouveau roman*: los creadores acuden a la forma de la novela policíaca con intenciones de renovación formal, de rebelión contra nociones que consideran no aptas para expresar su versión de la realidad y sobre todo para cuestionar la novela como tal, ya que es incapaz de interpretar en forma adecuada la realidad contemporánea al seguir reproduciendo los modelos narrativos del siglo XIX. Escritores como

Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet buscan una novela sin verdades absolutas. Si el mundo es complejo y contradictorio, como tal debe aparecer en la literatura.

Si bien desde el siglo XIX Flaubert descubre la organización temporal como un instrumento efectivo de la estrategia narrativa, en la *novel* *roman* ésta adquiere mayor peso como instrumento para la manipulación de la recepción. La estructura temporal, entendida como “la concretización de los procedimientos para la organización temporal de la historia narrada”, se convierte en un elemento clave como transportadora de un mensaje, como instancia organizadora de la narración y como elemento conector entre narrador y lector. El novelista no puede disponer de una interpretación cabal de la realidad. Su trabajo es, antes bien, una búsqueda; pero esta búsqueda ignora su fin. Para retratar esta nueva concepción del mundo, la técnica y la forma cobran una importancia mayor.

Al enfrentarse a los textos, el lector debe poner en tensión todos sus recursos intelectuales para el acto de la lectura. La recreación se convierte en un acto de montaje y de una inteligibilidad por aproximaciones diversas, en la resolución de una adivinanza a través de sucesivos momentos de razonamiento y de síntesis. A este fenómeno, José María Castellet le llama “la hora del lector”.

Casi paralelamente al *novel* *roman* surge en Latinoamérica la nueva novela. Forman parte de esta escuela autores como Mario Vargas Llosa (*La casa verde*, *La ciudad y los perros*), Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*, *El Otoño del Patriarca*) y Julio Cortázar (*Rayuela*, *62. Modelo para armar*). Se consideran con el término a las novelas a partir de los años sesenta, cuya característica más marcada fue quizá el descubrimiento del realismo mágico o lo real maravilloso .

Otro de los rasgos de la nueva novela latinoamericana es que está habitada por antihéroes en lugar de héroes tradicionales: los personajes se caracterizan por su pérdida de identidad, por su alienación, por la fragilidad de su carácter. El desmoronamiento o fragmentación de los personajes y del medio ambiente se inscribe en una narración y en una acción altamente inestable.

Para contar estas historias, los autores de la nueva novela utilizan una gran variedad de formas narrativas muy desarrolladas, que van desde el uso de narradores omniscientes hasta el empleo de las técnicas de la corriente de la conciencia mencionadas anteriormente. Hay también un marcado uso del lenguaje

coloquial y se retratan las formas de habla regional. Igual que en el *nouveau roman*, las estructuras temporales encuentran en la nueva novela formas cada vez más complejas en un “afán totalizante” es decir se intenta hacer representable la realidad en su forma más amplia. Se busca interpretar y transformar la realidad por medio de la palabra. En estas obras se busca darle al recipiente un papel activo dentro de su estructura, tratando de convertirlo en el personaje principal del texto. La estructura de novelas como *La Casa Verde*, de Mario Vargas Llosa o *Los Albañiles*, de Vicente Leñero, responde al problemático carácter del conocimiento en un proceso parecido al armado de un rompecabezas. En estas novelas, la significación puede depender de la frustración experimentada por los lectores en la compleja y limitada producción del conocimiento, experiencia provocada por una interacción entre texto y lectores que es básicamente no cooperativa.

Según Terry Eagleton , este hermetismo produce en los lectores una activación esencialmente benéfica; los textos hacen destacar el proceso mismo de su producción “para que no se les tome por una verdad absoluta, para que el lector se encuentre estimulado a reflexionar críticamente sobre las maneras parciales y específicas en que se construye la realidad y, de esta manera, que reconozca que todo pudo haber ocurrido de manera diferente”.

Nivel del Discurso y Nivel de la historia en *Maestra Vida*

*Maestra vida, me voy persiguiendo al tiempo,
a ver si encuentro respuestas antes de la hora en que yo muera.
Aunque me estoy resignando a esta fatal realidad.*
Ramiro Da Silva

El disco *Maestra Vida* (Fania,1979) supone, sin duda, uno de los puntos máximos para la Salsa Narrativa desarrollada por Rubén Blades. Ópera-Salsa realizada con estructura de novela, no exageramos al afirmar que los intentos de este disco obedecen más a los parámetros estéticos, formales y discursivos propuestos por el *boom* latinoamericano que a los estándares musicales que exigía la música

caribeña de su tiempo. Bajo esta premisa, sería más fácil entender *Maestra Vida* (la historia de la familia DaSilva) como una correspondiente urbana de la estirpe de los Buendía o de Conversación en La Catedral, que como una colección de tonadas destinadas al baile y al entretenimiento. Al igual que en el Macondo de Gabriel García Márquez, que no termina de ser Aracataca ni ninguna otra población específica de América Latina, el barrio en el que se desenvuelven los hechos de *Maestra Vida* es y no es el Barrio Latino de Manhattan. Tres generaciones de DaSilva dan una idea de la vida en cualquier barrio del continente: amor, nacimientos, muertes, alegrías y decepciones, son el marco en el que la vida transcurre, teniendo como telón la lucha por desvelar “la verdad” que otros ocultan. Esta verdad, como veremos, no es otra que haber nacido heredero de la injusticia, ése mal histórico que aqueja a cada uno de los habitantes de América. Uno de los hilos principales de la historia de la familia DaSilva queda elipsado: ¿Por qué Ramiro estuvo en la cárcel? Nunca lo sabremos, aunque a todas luces parece tratarse de una injusticia. Conforme vamos conociendo los detalles de la historia, nos convertimos simultáneamente en Ramiro y en el Barrio que habla de él.

Para precisar las características del “nivel de la historia” y del “nivel de discurso” en el disco *Maestra Vida*, se propone la metodología empleada por Alfonso de Toro . Éste utiliza, a grandes rasgos, los siguientes conceptos:

Se entiende por texto todos aquellos sistemas semióticos que, empleando signos determinados, sirven para la comunicación, sean éstos pertenecientes a sistemas naturales o artificiales, lingüísticos o no lingüísticos, orales o escritos. Se asumen como textos narrativos aquellos constituidos por estructuras narrativas en donde se relata una acción.

En sus análisis de textos artísticos narrativos, De Toro define la estructura temporal como “la concretización de los procedimientos para la organización temporal de la historia narrada con todas sus implicaciones para la organización y recepción textual”.

De Toro distingue a tres emisores y tres recipientes en la comunicación de textos artísticos narrativos: a) autor, b) autor implícito, c) narrador, d) lector real, e) lector implícito y g) lector ficticio.

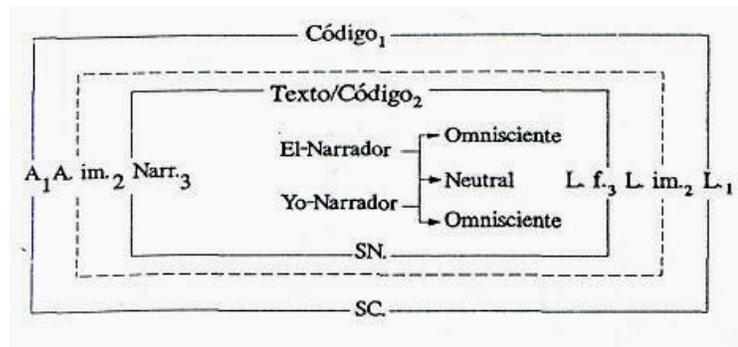
- a) autor: individuo histórico y empíricamente definido
- b) autor implícito: suma de las estrategias narrativas inscritas en el texto
- c) Narrador: instancia mediadora construida por el autor con la finalidad de narrar una historia.

El narrador puede constituirse en primera o tercera persona y en ambos tipos puede adquirir las características de un narrador neutral u omnisciente.

- d) Lector: individuo histórico y empíricamente definido.
- e) Lector implícito: es la suma de las recepciones pasadas, presentes y futuras.
- f) Lector ficticio: construcción del autor que se encuentra por lo general en un texto con una situación narrativa omnisciente.

Los emisores y los recipientes no tienen el mismo status dentro de la comunicación: mientras el autor y el lector real forman parte de la pragmática externa o real, es decir de un sistema de comunicación externa, el narrador y el lector ficticio pertenecen a la pragmática interna o ficticia, es decir a un sistema de comunicación interna que atribuimos al nivel del discurso II. El autor y el lector implícitos se encuentran al límite entre ambos sistemas comunicativos, entre la pragmática interna y la externa.

Bajo el término de “comunicación/pragmática externa” se apela al acto de comunicación entre un lector histórico “x” y un autor “y” través de su texto. El nivel de la “comunicación/pragmática interna” existe solamente en el texto. Se denomina Código 1 a aquel de la “situación comunicativa” externa (=SC) y el Código 2 está constituido por el sistema sógnico del texto artístico y su específica situación comunicativa, en este caso por la situación narrativa (=SN). Resume lo siguiente en el siguiente modelo de comunicación:



De Toro aclara que los textos con estructuras narrativas se consideran un r3cit, es decir un relato, el cual, como las frases del lenguaje, obedece a un sistema y posee un orden determinado. Para la descripci3n y clasificaci3n de este sistema entre los diversos m3todos se prestan los t3rminos de E. Benveniste, quien logra establecer dos modos de enunciaci3n: la “enunciaci3n hist3rica” y la “enunciaci3n del discurso”.

Tzevetan Todorov fue el primero en traspasar las clasificaciones de Benveniste a la narratolog3a estructural, diferenciando consecuentemente dos niveles en el relato: el nivel de la “historia” (proveniente de la “enunciaci3n hist3rica”) y el del “discurso” (proveniente de la “enunciaci3n del discurso”).

Nivel de la historia: se caracteriza a trav3s de la narraci3n de un acontecimiento . Seg3n la narratolog3a actual, se trata de una abstracci3n, ya que siempre es percibida y contada por alg3n sujeto. La historia es una convenci3n variable de frases que no existe al nivel textual, sino que es un constructo que debe ser constituido a trav3s del an3lisis. Uno de sus constituyentes principales es la acci3n. Para el estudio de las acciones, De Toro propone los siguientes conceptos:

1) Segmento accional: la acci3n de un personaje que tiene una importancia vital para el contexto accional general, de tal forma que si falta un segmento la historia es interrumpida, quedando incomprensible.

2) Secuencia accional: se forma por segmentos accionales cuando:

a) obedecen a la tr3ada: situaci3n de partida-desarrollo-punto final;

- b) tienen sus propios personajes independientes de otras secuencias accionales; es posible que un personaje aparezca en diversas secuencias accionales; es solamente importante la función y el grado de su participación para determinar si se trata de un personaje independiente o no;
- c) cuando disponen de un eje espacio-temporal también independiente.

En *Maestra Vida* es interesante la formación de los “segmentos y secuencias accionales”. Si bien en el nivel inicial del relato el narrador en tercera persona es omnisciente, pronto hay un deslizamiento al nivel de las memorias de Quique Quiñones y a la memoria colectiva del barrio en general para plantear segmentos y secuencias bien definidos: podemos identificar como segmentos “La Fiesta”, “El Nacimiento de Ramiro” o “La Muerte de Carmelo”.

En *Maestra Vida*, a través de la narración de la historia de tres generaciones de la Familia DaSilva (Carmelo, Ramiro, Rafael), se narra la cotidianidad de las familias de escasos recursos en un barrio cualquiera en El Caribe o en América. En específico, se trata de la historia de “una injusticia” cometida contra Ramiro DaSilva que cambia su vida. La historia recuerda en algún modo a la novela *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa. En esta novela, una tarde de cervezas entre “el negro” Ambrosio y el reportero Santiago Zavala sirven de pretexto para desentrañar la vida cotidiana y la corrupción en el Perú durante la dictadura del general Manuel Odría (1948-1956).

Nivel del discurso: se clasifican bajo “discurso” la organización temporal (tiempo del relato), la organización del narrador y sus modos de narración. (Todorov los llama “aspectos” y “modos del relato”, siendo los aspectos concernientes al modo como la historia es percibida por el narrador, y los modos tocantes a la forma como el narrador nos expone la historia.)

En las canciones que cuentan historias, es común el uso de la anisocronía, que consiste en el desfaseamiento de la duración dado entre la temporalidad de la historia relatada y la temporalidad del discurso que da cuenta de ella.

Cuando la duración de la historia es convencionalmente igual a la duración del discurso, la llamaremos escena.

En los casos en que la duración de la historia es inferior a la del discurso que da cuenta de ella, se trata de un efecto de catálisis reductiva que resulta del predominio de los nudos narrativos correspondientes a un tipo de acciones abarcales de muchas otras acciones implícitas que se omiten.

Cuando la duración de la historia es, en cambio, mayor que la del discurso, se da lo que se denomina pausa, y se da un fenómeno de expansión del discurso, puesto que este es más extenso que la historia. Un ejemplo puede ser el cuento "Silla", de José Saramago, en el que la historia dura un par de segundos (lo que tarda en caer una silla que se rompe bajo el peso de un dictador) mientras que la duración del discurso es de, al menos, diez páginas.

Por último, cuando encontramos que se suprime el tiempo de la historia mientras que sigue transcurriendo el del discurso ("dos meses después regresó a la finca"), lo cual se da sólo cuando la ocurrencia de la historia es inferible a pesar de su omisión, nos hallamos ante la elipsis. En la novela es muy frecuente el uso de este recurso. En la elipsis suelen omitirse las acciones culminantes en los momentos de clímax de los relatos, para que el lector o espectador las imagine.

La anacronía o anapropsis se refiere al orden no canónico del relato. Consiste en un desplazamiento dado en la relación entre la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación que da cuenta de ellos. Gerard Genette describe el juego retórico de las estrategias de la narración y la representación que corresponden a los conceptos contenidos en el término anacronía: a partir de un hipotético grado cero, que sería una perfecta coincidencia del orden temporal entre discurso e historia (o relato y diégesis), el discurso presenta los hechos relatados en un orden diferente a aquel en el que supuestamente ocurrieron, ya sea porque el discurso nos anticipa lo que sucede hasta después en la diégesis o historia relatada, en cuyo caso se trata de la anacronía llamada prolepsis; ya sea porque el discurso pospone el momento de informarnos acerca de ocurrencias habidas con anterioridad (analepsis).

La anacronía es homodiegética cuando el orden artístico se introduce dentro de los límites de la diégesis, en su mismo nivel. Es, en cambio, heterodiegética, cuando antecede o sucede a la narración primaria, es decir, cuando corresponde a la narración secundaria o metadiégesis, pues las rupturas del orden sirven tanto para el desarrollo de lo pretérito o lo futuro, como de lo simultáneo ocurrido en otra historia relatada a partir de la narración primaria. Idealmente, se supone que la historia tendría que ser contada empezando por su comienzo; sin embargo, desde hace siglos existe casi una tradición, la de comenzar el relato (sobre todo en la poesía épica y en la novela) por en medio (in medias res) al grado que esta estrategia narrativa es considerada por Genette como uno de los “topoi” formales, es decir, uno de los lugares comunes formales del género épico.

Como veremos a continuación, en el caso del disco *Maestra Vida*, la temporalidad de la historia corresponde a cincuenta años en la vida de la familia DaSilva (tres generaciones) mientras que la temporalidad del discurso responde a los ochenta minutos que dura la suma de los temas. Pero es también la historia de cualquier familia habitante de El Barrio, e incluso la historia de El Barrio mismo. Como aclara el narrador al iniciar el disco “La historia es idéntica a todas las historias de este bar, quizá sea la misma, por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto...”.

Además se considera bajo esta categoría, la del nivel del discurso, el aspecto puramente lingüístico de la narración. De Toro distingue dos tipos de discurso:

- 1) Un nivel de discurso I que se define como “discurso profundo” y que tiene a cargo la organización textual. A este nivel se atribuye la organización temporal;
- 2) y un nivel de discurso II que se define como “texto de la historia”. Este nivel corresponde al acto de narrar; a éste pertenecen las técnicas del “punto de vista” y los “modos de la narración”.

En el texto “Las categorías del ensayo literario”, Todorov aclara que el tiempo de la historia es pluridimensional, en tanto el tiempo del discurso es lineal. Después enumera algunas técnicas como la alternancia y la intercalación.

Algo similar ocurre con los “aspectos del relato”, que determinan la cantidad de información que posee el narrador con respecto a los personajes y con los “modos del relato” que conciernen a la forma como el narrador nos presenta la historia, a través de representación o narración.

Respecto a la estructura temporal de la nueva novela, dice Alfonso de Toro, ésta se caracteriza por el confrontamiento de formas cronológicas, circulares y simultáneas. Distorsión, entrelazamiento y superposición temporal se articulan de novela en novela en forma cada vez más compleja. No se trata de un mero recurso artificial, sino que tiene como finalidad, en el texto, representar la totalidad del mundo tanto exterior como psicológico de los personajes.

Personajes en *Maestra Vida*:

Carmelo DaSilva, sastre del barrio

Manuela Peré, la mujer más hermosa del barrio, después esposa de Carmelo.

Ramiro DaSilva, hijo de Carmelo y Manuela, encarcelado por razón desconocida.

Rafael DaSilva, hijo de Ramiro DaSilva, Nieto de Carmelo y Manuela.

Babá Quiñones, compadre de Carmelo DaSilva.

Quique Quiñones, hijo de Babá Quiñones.

Carlitos Lito Quiñones, hijo de Quique Quiñones, nieto de Babá.

Alicia: mamá de Quique Quiñones, esposa de Babá.

Victoria Ocasio: esposa de Ramiro DaSilva.

Estructura dramática del disco.

Primera parte (disco 1)

1. “Prólogo”. Pieza instrumental con narrador y voces de los personajes en un bar / en 1975.

En el *Nivel del discurso* tenemos una introducción musical exenta de sonoridad salsera, excepto un breve pasaje de unos cuantos compases. Música orquestal en tono mayor. Predomina de melodías ejecutadas por una sección de cuerdas que anticipan el *leit motiv* que identificarán a cada uno de los personajes.

En el *Nivel de la historia*, Quique Quiñones está bebiendo en un bar cuando le presentan a Rafael DaSilva, el hijo de Ramiro. Quique recuerda a Manuela como “la mejor hembra que ha habido en ese barrio”. El narrador, antes de ceder la voz a Quique, aclara: *La historia es idéntica a todas las historias de este bar, quizás sea la misma. Por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto.*

Narrador: Una tarde de abril, 1975. Quique Quiñones, repleto de recuerdos, bebía en una de las mesas del bar, era hijo de Babá, compadre eterno del legendario sastre Carmelo DaSilva. Hoy las cervezas y los rones de siempre los comparte Quique con su hijo Calito “Lito” y con Rafael DaSilva, nieto de aquella arrolladora Manuela. La historia es idéntica a todas las historias de este bar, quizá sea la misma, por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto...

Calito: ¡Pásame ahí dos cervecitas bien frías, ahí!

Cantinero: Se van a tener que esperar un momento, que estoy ocupado, ¿cuántas manos creen que tengo yo?

Desconocido: ¡Se volvió loco!

Quique Quiñones (a lo lejos): ¡Carlitos, Lito!

Calito: Mira, ¡allá está el viejo! ¡El viejo!

Rafael DaSilva: ¿Es tu papá, Quiñones?

Calito: ¡Técnico Quique Quiñones, pues!

Quique Quiñones: ¿Le hiciste el mandado a tu mamá?

Calito: Sí, sí, cómo no chico..

Quique Quiñones: ¿Le hiciste el mandado a tu mamá?

Calito: Sí, sí, chico. Te quiero presentar a un amigo...

Rafael DaSilva: Rafael...

Calito: ¿No se te parece conocido a alguien? ¿Se te hace parecido con alguien? Vele la cara, vele la cara...

Rafael DaSilva (se presenta): Rafael DaSilva

Quique Quiñones ¿Cómo?

Rafael DaSilva: Rafael DaSilva

Quique Quiñones: ¿El hijo de Ramiro?

Calito: El mismo, el mismo

Rafael DaSilva: Sí

Quique Quiñones: ¿El nieto de Carmelo DaSilva y Manuela Peré?

Calito: Propio y auténtico, sí señor...

Rafael DaSilva: Tu abuelo...

Calito: ¿Sabes que se está casando? Tremenda hembra con que se está casando este caballero...

Quique Quiñones ¿Tú sabes quien era tremenda hembra?, tu abuela, tu abuela Manuela, esa era tremenda hembra y tu abuelo Carmelo era tremendo tipo, tu papá Ramiro más o menos pero el bravo ahí era tu abuelo.

Calito: Ahora el viejo te va a soltar el cuento...

Quique Quiñones No, no que Manuela Peré no era, mira que tu abuelo Carmelo se la pasaba ahí en el solar de los aburridos tirándole besitos y haciéndole caritas y Manuela no le hacía caso a nadie...

Calito: Mira, viejo, ¿qué de veras es la mejor hembra que tú hayas visto?

Quique Quiñones Manuela Peré es la mejor hembra que ha habido en este barrio...

2. “Manuela”. Canción/ un momento indeterminado antes del noviazgo de Manuela y Carmelo

Descripción de Manuela, la mujer más bella del barrio. “No tiene problemas, la juventud grita en su piel, sólo a la vida ella le es fiel...” La canción está escrita en tercera persona del singular, en el presente, son los recuerdos de Quique que se remontan al tiempo de la juventud de Manuela. La música es ágil, en modo mayor, festivo, transmitiendo así la alegría y la juventud del personaje que encarna Manuela.

3. “Carmelo (Parte 1)”. Canción/ un momento indefinido antes del noviazgo entre Manuela y Carmelo

En el *Nivel de la historia* encontramos la descripción de Carmelo, un hombre trabajador que encarna el sueño del *selfmade man*: un inmigrante joven que trabaja de empleado en una mueblería y que sueña con hacer fortuna. En el *Nivel del discurso* encontramos música en modo mayor, festivo. La descripción está hecha por Quique Quiñones, en tercera persona, aunque esta vez en pretérito imperfecto: Carmelo trabajaba, había, soñaba.

4. “Como tú, Carmelo (Parte II)”. Canción/ momento de la declaración de Carmelo a Manuela

En el *Nivel de la historia* se trata del cortejo entre Carmelo y Manuela. En el *Nivel del discurso* se trata de un son más lento, aún en modo mayor. Una voz en tiempo presente emula los recuerdos de Quique Quiñones, cuando Carmelo le habla a Manuela: “*Te voy a enseñar todo lo bueno, todo lo dulce que es Carmelo*”. Al final, el cantante se convierte en un narrador en plural y en tiempo pasado. Son los amigos de Carmelo que recuerdan el momento exacto en que Carmelo se le declara a Manuela: *y a final de cuentas el día llegó y Carmelo DaSilva a Manuela enfrentó y apuntamos todos la*

respiración al él declararle a Manuela su amor... Entra de nuevo la voz de Quique Quiñones hablando con Rafael, explicándole lo que sucedió esa tarde: *Manuela aceptó pero le puso sus condiciones a Carmelo...*

5. “Yo soy una mujer”. Canción / momento del noviazgo

Este segmento accional es la conformación de la pareja que dará lugar al posterior nacimiento de Ramiro. En el *nivel del discurso*, Manuela le habla a Carmelo en presente y en primera persona del singular. “*Yo soy una mujer y no una cualquiera y tengo sentimientos y valores*”. Le responde Carmelo, también en primera persona y en presente: *Manuela, eres mi tesoro*. Unen sus voces para convertir el *yo* en *nosotros*.

6. “La fiesta”. Pieza instrumental con voces de los personajes celebrando/ una semana después de que Carmelo y Manuela se hacen novios.

Regresa el narrador (Quique Quiñones recordando en el bar) quien le cuenta a Rafael que a la semana de noviazgo, Carmelo y Manuela se fueron a vivir juntos a un cuartito, cerca de la carnicería. Un pasaje instrumental reproduce el momento de la fiesta, con *beat* salsero, y se escucha el ruido y las voces de los amigos de los novios festejando, y hasta un perro ladrando entre la gente que baila. En el *Nivel de la historia*, Quique pide la primera botella de ron. Lito se ofrece a pagarle la botella a su papá. Quique cuenta entonces cómo a los nueve meses de la mejor fiesta que se ha hecho en ese barrio, nació Ramiro.

7. “El nacimiento de Ramiro”. Canción / nueve meses después de la fiesta

Carmelo canta en la habitación del hospital, frente al doctor y a Manuela. Ramiro acaba de nacer. Al igual que América en el momento de su “descubrimiento”, el bebé es una promesa por cumplir, tiene toda la vida por delante: ¿qué será cuando crezca? ¿Pelotero, matemático, sonero? En el montuno, con el soneo, sigue festejando Carmelo, mientras el coro canta:

nació mi niño, abran los balcones, beban ron y rompan lo que quieran que lo pago yo...

Interesante es la recuperación de las estrategias económicas propias de América Latina: “como nadie tiene plata, que todo el barrio sea el padrino”. Regresa el narrador: Quique le pregunta a Rafael (¿Roberto? El alcohol empieza surtir efecto) cuándo es que se casa. Derivan en una plática sobre lo difícil de la vida. Quique le dice entonces a Rafael que la vida siempre ha sido así y así será para el pobre, que el podría cantar la misma canción que cantó Carmelo cuando nació Ramiro hace cuarenta años, cincuenta años (el alcohol y sus efectos otra vez).

8. “Déjenme reír (para no llorar)”. Canción/ un momento indeterminado en la infancia de Ramiro

Carmelo se lamenta de su situación económica en primera persona y en presente: “Desde que nació Ramiro, la cosa está muy difícil...” Deriva en una disertación sobre los políticos, que no contribuyen en nada para solucionar los problemas del pobre, sólo roban y engañan para derivar en un golpe de estado al “estilo latinoamericano” de la época.

Segunda parte (disco 2)

1. “Epílogo”. Pieza instrumental con narrador y voces de personajes en el bar, 1975.

Una introducción instrumental que retoma algunos de los *leit motiv* de la primera parte, sin el *beat* salsero. Música orquestal con batería, bajo y melodías a cargo de una sección de metales que recuerdan el sonido de los setentas.

Un narrador aclara que es la misma tarde de abril de 1975 en el bar. En el Nivel de la Historia, continúa la conversación entre Quique Quiñones y Rafael, una botella más de ron se hace presente. El narrador reafirma lo dicho en el prólogo: “la historia es la de siempre, es como una letanía, por eso la música sigue siendo tan sólo un pretexto...”

Entra la voz de Quique en presente, confesándole a Rafael que, “contra los pronósticos del barrio, Carmelo y Manuela siguieron juntos mucho tiempo. El que desapareció fue Ramiro, porque estaba en la cárcel. Por ese motivo, Carmelo sufría mucho y más tras la muerte de Manuela...” Desinhibido por el alcohol, Quique le confiesa a Rafael que su padre, Ramiro, nunca le cayó bien: “para colmo, cuando murió Carmelo, Ramiro ya había salido de la cárcel, pero llegó tarde al entierro. No, Ramiro no era un tipo como Carmelo”:

Narrador: La misma tarde de abril, 1975. Aquellas cervezas le dieron paso a una botella de ron y luego a una botella más. Quique Quiñones, acompañado por su hijo Carlitos “Lito”, sigue borracho de nostalgia. En la mesa también está Rafael DaSilva, hijo de Ramiro y nieto de Carmelo y Manuela. La historia es como una letanía, es la misma de siempre. Por eso, la música tan sólo sigue siendo un pretexto.

Quique Quiñones (borracho): Tú sabes, Rafael. Tu papá Ramiro desapareció. Carmelo y Manuela todavía estaban juntos, a pesar de que nadie pensó que iban a durar tanto tiempo. El que se perdió fue tu papá Ramiro. Tu abuelo Carmelo estaba triste, tú sabes, y apenado porque... Mucha gente no sabía por qué tu papá no estaba por el barrio. Yo sí sabía: tu papá estaba preso. Y a Carmelo le daba mucha pena eso y por eso no, por eso no salía casi nunca del apartamento. De la cosa de la que yo no me olvidaré jamás era cuando, era ver a tu abuela que a mí me mandaban a comprar pan, a mí me mandaban a comprar pan por la madrugada y yo bajaba y veía a tu abuelita Manuela, pa’ la iglesia, todas las madrugadas. Todavía me acuerdo cuando mi papá, Babá, Babá Quiñones era el que me llevaba a visitar a tu abuelo, a Carmelo. Después de que Manuela se murió, Carmelo ya no le interesaba vivir, era un tipo muy jodido tu abuelo. Y quedó siempre preguntando que si habíamos visto a Ramiro y siempre preguntando por tu papá y tu papá nunca se apareció. Tú sabes, o sea que yo no sé, a mí nunca...yo voy a ser franco contigo, pérate, pérate, yo te voy a decir una vaina a ti que, que a mí nunca me gustó tu papá, tu papá Ramiro era muy diferente a tu abuelo, tu abuelo era un tipo, tu papá, tu papá era muy raro y nada que regresó a la cuestión del velorio y al entierro llegó tarde. No sé, era un tipo muy diferente a tu abuelo...

2. “Manuela, Después (La Doña)”. Canción. Un momento indeterminado antes de 1970.

El tema inicia recordando la armonía y el *leit motiv* del tema “Manuela”, aunque en un tempo más lento y en modo menor, triste, para evocar la vejez y el cansancio del personaje. Continúa con una descripción en tiempo presente y en tercera persona de La Doña, Manuela. “Ya pasada de setenta años y encorvada por los años, camina La Doña...”

La señora va rumbo a la iglesia, como la recuerda Quique Quiñones cuando iba al pan en las madrugadas. En el montuno final, la voz del cantante-narrador, que es Rafael DaSilva (“esa doña que va’e negro es mi

abuelita pasando”), se transforma en la voz de la propia Manuela, pidiendo a la virgen que le ayude en sus últimos años. Esta frase será el motivo del coro para el montuno final: “ayúdame tía María, en estos últimos años.”

3. “Carmelo, Después (El viejo DaSilva)”. Canción. / Un momento indeterminado, después de la muerte de Manuela, poco antes de la muerte del viejo Carmelo. Mayo de 1970.

En el Nivel de la Historia, asistimos a las reflexiones del viejo Carmelo DaSilva agonizando en el sillón de su casa. Otra vez modo menor, sombrío. Se alternan la voz del narrador, describiendo la escena de la agonía, y la voz interior del viejo, cavilando mientras agoniza. El narrador termina la canción pues ya ha muerto DaSilva. “Dios te bendiga Carmelo a Manuela y a los viejos”. En el Nivel del discurso, al final de la canción se retoma el estribillo del tema “Cómo tú, Carmelo; juro que hasta la muerte, no dejaré de quererte, hasta el fin, mi cielo”. Probablemente esto sea un recurso para hacer referencia al último pensamiento del viejo. Al final, un motivo en modo mayor hace referencia al descanso final de Carmelo DaSilva.

4. “El velorio”. Pieza instrumental en la que se escuchan las voces de personajes no identificados velando a Don Carmelo/ mayo de 1970.

En el nivel de la historia, transcurre un momento del velorio de Carmelo en “tiempo real”. Contrasta con la alegría del tema “La fiesta”. El *beat* es mucho más lento, no es un temaailable, sino una descarga nostálgica en la que los instrumentistas se muestran contenidos. Una vez más, habla de las estrategias de sobrevivencia en las comunidades pobres de América Latina. Al igual que los bautizos, un entierro es también un asunto colectivo: se hace en alguna de las casas o en el patio de alguna vecindad; hay colecta y comida para todos. Como en su contraparte, “La Fiesta”, escuchamos el ruido de fondo, aunque esta vez no es algarabía sino duelo. Se alcanza a identificar al niño Quique Quiñones, pidiéndole leche y soda a su mamá, Alicia, que sirve café a todos los presentes. Llega Ramiro DaSilva. Despiden al viejo Carmelo DaSilva con música; armónica, bongós,

una guitarra, tocando las canciones que el viejo le cantaba a Manuela. El *leit motiv* resulta conocido; uno de los presentes dice “yo me acuerdo cuando Carmelo le cantó esto a Manuela”.

5. “El entierro”. Canción/ mayo de 1970.

En el nivel del discurso encontramos un son lento, cantado en tercera persona del singular y en tiempo pasado, donde el narrador cuenta como Ramiro llegó al entierro tarde, porque no le dieron permiso para salirse del trabajo: “el patrón negó el permiso y el día más largo se hizo para Ramiro, cuando llegó ya la tierra había cumplido. Se fue Carmelo DaSilva de la misma forma absurda como había venido, se fue haciendo mil preguntas sin encontrar las respuestas”.

Hacia el final de la canción, Ramiro habla en tiempo presente frente a la tumba de sus padres: “Ay, papá y mamá, si los tuviera en vida, cuántas cosas les dijera, cuantas cosas cambiaría”.

6. Maestra Vida/ narrador y canción/ mayo de 1970, tras el entierro del viejo DaSilva.

En el Nivel del discurso, el narrador habla de los momentos que pasó Ramiro tras el entierro de su padre, “todos en el barrio lo condenaban”. Habla en tercera persona, en copretérito: todos hablaban, lo condenaban.

En el nivel de la historia, la canción corresponde a la voz de Ramiro, hablándole a la Maestra Vida en presente: “paso por noches de tinieblas, paso afirmando y paso negando, buscando el porqué y el cuándo”.

Esta vez no es un tema lento, sino enérgico y decidido. Predomina el sonido de los metales, las cuerdas y la percusión que evocan la rabia y la frustración de Ramiro. El estribillo del montuno está en pasado, intercalado con tiempo presente, un recurso para indicar que escuchamos al personaje en Crisis: “*vi espinas y vi rosas, vi morir seres queridos, entre el drama y la comedia avancé entre agua y fuego... y tengo amigos, conocidos y enemigos, amigos que me han querido...*”

No es casual que desconozcamos el motivo por el cual Ramiro ha pasado tiempo en la cárcel, y que no sepamos de su inocencia o culpabilidad. Al final, como el Melquíades de *Cien Años de Soledad*, Ramiro encuentra las respuestas que anhelaba: él está condenado a repetir el drama de todos los hombres pobres; a gozar o sufrir, a vivir a expensas de lo que la vida –el destino, entendido a la manera trágica de los griegos– le depare. El tema central de la historia es, como veremos más adelante, la justicia, o mejor dicho, la ausencia de justicia. El dilema de Ramiro es el mismo dilema de América: en el centro de su problema se encuentra la injusticia, una injusticia heredada. Es entonces cuando Ramiro le confiesa a la Maestra Vida que morirá como su padre: “Maestra Vida, me voy persiguiendo al tiempo, a ver si encuentro respuestas antes de la hora en que yo muera, aunque me estoy resignando a esta fatal realidad”.

El coro reafirma: “Maestra vida camará, te da y te quita, te quita y te da”.

7. “Hay que vivir”. Narrador/ muerte de Ramiro y su esposa, Virginia Ocasio, martes 4 de julio de 1973.

“Hay que vivir pese a los problemas, sólo se vive una vez amigo, hay que dar para recibir”, canta Ramiro con sus amigos, borracho y desafinado, probablemente poco antes de morir asesinado, junto con su esposa por la policía en un operativo de desalojo de terrenos invadidos. La noticia es dada por el narrador, en pasado inmediato, como si acabara de suceder.

Simetría *Maestra Vida*

Maestra Vida I

Maestra Vida II

Prólogo (el día) _____ Epílogo (la noche)

En ambos casos se trata de temas instrumentales seguidos de un narrador que “desemboca en el presente”: la misma tarde de abril, 1975, en el bar. Los motivos musicales evocan los diferentes momentos de las vidas de Carmelo DaSilva y Manuela Peré. Mientras que en el *Prólogo* se trata de temas alegres y festivos en modo mayor, que evocan juventud y alegría con registros de aliento como flautas y metales, en el *Epílogo* se trata de temas en modo menor enunciados por cuerdas (violines, violas, cellos) que “preparan” al escucha para los sucesos que vendrán: las muertes de Manuela y Carmelo. Para reforzar los paralelismos, el narrador insiste, “la historia es como una letanía, es la misma de siempre, por eso la música sigue siendo tan sólo un pretexto”.

“Manuela” (el día) _____ “Manuela, después” (la noche)

Manuela (el segundo tema de la primera parte) corresponde a la juventud de Manuela Peré, en la que era la mejor hembra del Barrio, “como una pantera en cada esquina de aquel barrio iba dejando pedacitos de ilusión”. Quien canta es Carmelo, que busca su amor: “yo seré tu domador bella mujer, mamacita, ven pa’ acá, pa’ enseñarte yo a querer”, “En la mañana por la tarde y en la noche, la Manuela, ése es el tema”.

Manuela después, corresponde a la vejez del personaje: yendo a la iglesia de negro, encorvada y con el rosario en la mano. Inicia retomando el *leit motiv* de *Manuela* para contrastar con “la actualidad”. Con frases como “La piel arrugada, el sueño de un ayer lleno de engaños”, “Madrugá, campana y doña, rosario y cantar de gallos” “qué destino caballeros, llegar a viejo llorando” Manuela es retratada por su nieto quien, parado en la esquina, “presiente” la muerte de la anciana. Las campanas, el cantar del gallo y un coro cantando un *requiem* al final del tema nos anuncian la muerte de La Doña.

“Carmelo” (el día) _____ “Carmelo, después” (la noche)

“Carmelo era, en el barrio, el guapo mayor, respetado como cualquier gran doctor... amo de la esquina del barrio y del son”, así inicia Carmelo un tema festivo en modo mayor, repleto de percusión, que nos presenta a un joven trabajador que domina el barrio y que busca en Manuela a su pareja. La descripción es hecha por uno de sus amigos, Babá Quiñones, su inseparable Sancho Panza. A la mitad, deriva en un guaguancó en el que Carmelo le “echa flores” a Manuela en un tempo más relajado, entre las bromas de sus amigos.

“Carmelo después”, comienza con las reflexiones del propio Carmelo: “qué viejo se ha puesto el sol”, sentado en su sillón y contemplando los recuerdos. Es un tema lento, en modo menor, en el que el narrador y la voz del propio Carmelo

(a veces hablando con su nieto en el parque, a veces pensando sólo en su habitación) se cruzan para denunciar la pobre situación en la que vive el que alguna vez fue el amo del barrio: “No hay cortesía o derecho para aquel que llega a viejo, se nos trata desde lejos con hipócrita respeto, no me quieren dar trabajo, no me quiero mendigando, con el seguro social, no niño, a vivir ¡de vaina alcanzo! y entre estas cuatro paredes presiento la muerte llegando”. La imagen crece cada vez que empieza una nueva estrofa “que viejo se ha puesto el sol” (una imagen de sí mismo) “que vieja esta la tarde” “que vieja está la noche”. La percusión es lenta y casi musitada, evocando la torpeza del anciano para moverse e incluso para pensar. Se pregunta por Ramiro, su hijo, y dedica sus últimos momentos a Manuela, su amor. “Manuela, si tu vivieras quizá tendría una esperanza, pero estoy solo mi vieja y esta espera cansa”. Para terminar contando con el motivo “juro que, hasta en la muerte, no dejaré de quererte, hasta el fin siempre así mi cielo” del tema “Yo soy una mujer”. Un motivo musical, alegre pero sin estridencias, anunciado desde el epílogo, nos da a entender que Carmelo ha muerto en su sillón con el anillo de bodas en la mano.

“La fiesta” (instrumental) _____ “El velorio” (instrumental)

“La fiesta” es un tema alegre, llena de *descargas* (improvisaciones) en la que están celebrando la reciente unión de Carmelo y Manuela. El tempo del tema va subiendo “conforme avanza la noche” para indicar que “esto está cada vez más movido”. Hay metales, percusión, piano, bajo: toda la orquesta. Se escucha la alegría de los invitados; algunos que ya han bebido de más, gritan, aplauden y bailan.

“El velorio” es una reunión de vecinos y antiguos amigos de Carmelo, en el que se puede escuchar a un niño, probablemente Rafael DaSilva, a Quique Quiñones a Ramiro DaSilva recién salido de la cárcel, velando al viejo Carmelo. Los vecinos sacan algunos instrumentos y empiezan a descargar (improvisar) música con una guitarra, una armónica y unos bongós. Los presentes comen mientras ellos tocan una música lenta, en modo menor, acorde con su tristeza. El motivo musical es el mismo con el que Carmelo piropeaba a Manuela en “Como tú” y en “Yo soy una mujer”, y alguien se acuerda de eso: “Yo recuerdo cuando Carmelo le cantaba esto a Manuela”.

“El nacimiento” (el día) _____ “El entierro” (la noche)

“El nacimiento” describe el nacimiento del primer hijo de Manuela y Carmelo. Es un tema festivo en el que Carmelo advierte, “que no me salga marica, que no me salga ladrón”. El tema empieza en el hospital, donde Carmelo le habla al doctor. En el montuno, por el contrario, el narrador sigue siendo la voz de Carmelo, pero con sus amigos en una fiesta en el departamento donde siguió la fiesta: “no sé si es la borrachera o que es lo que está pasando, pero creo que hasta la ropa del balcón está bailando”. En “El nacimiento”, Carmelo recibe a Ramiro en el mundo.

“El entierro” es un tema lento, triste, en modo menor; que corresponde con la crónica del entierro de Carmelo DaSilva, “Ramiro ante su tumba, luna y noche,

sol y día, escuchaba voces viejas, murmurar que lo sentía”. El narrador, que ya nos ha dibujado la escena de Ramiro frente a la tumba de su padre, cede paso a la voz de Ramiro: “ay, papá y mamá, si los tuviera en vida, cuántas cosas les dijera, cuántas cosas cambiaría”. Predominan los metales y las cuerdas en una atmósfera sombría “la noche llegó de pronto como huyendo”. En “El entierro”, Ramiro despide a Carmelo de este mundo.

“Maestra vida”

En Maestra vida, se retoma el *leit motif* que anunció la muerte de Carmelo. Después, un tema que modula constantemente de modo mayor a menor, la vida “le revela” sus secretos a Ramiro: el mundo es injusticia, una injusticia heredada. De pie en la esquina del barrio, ante tal revelación, Ramiro reflexiona: “Maestra vida, me voy persiguiendo al tiempo, a ver si encuentro respuestas, aunque me estoy resignando a esta fatal realidad.”

“Déjenme reír” _____ “Hay que vivir”

En “Déjenme reír”, los políticos, con sus decisiones y su negligencia, dificultan la vida de Carmelo, de Manuela y del pequeño Ramiro. En “Hay que vivir”, el epílogo del disco, un locutor en el radio aclara la muerte de Ramiro y su esposa a manos de la policía cuando quieren apoderarse de un predio para construir una casa. Otra vez el otro, el Calibán, ocultando la vida y la verdad.

Macondo, América Latina y la Salsa Narrativa

“Se vivía en un mundo mágico que va desapareciendo. Con los automóviles ya las mariposas no se ven en las ciudades, ya no entran en los pueblos. Los automóviles las matan con los parabrisas en las carreteras. Las limpiezas que se han hecho con los insecticidas en los campos vecinos a las ciudades han acabado con los lugares en los que las mariposas desovaban. Esta vida moderna ya ha destruido Macondo, pero hay dos o tres generaciones de latinoamericanos que conocemos Macondo, que hemos vivido en Macondo”.⁶⁹

Juan Bosch

“Y allí mismo le encontraron
en aquel sillón sentado,
muerto, entre el polvo y los recuerdos:
mariposas del pasado”

Rubén Blades

Maestra Vida

Según Germán de Granda, el vocablo *Macondo* tiene su origen en la palabra africana *makondo*.⁷⁰ Al menos en esto coincide con las observaciones de Seymour Menton en su *Historia verdadera del realismo mágico*, donde señala que “no sería imposible que el nombre macondo se derivara de la palabra Macondo, que en bantú significa “banano” y que, a su vez, significa etimológicamente ‘comida del diablo’”.⁷¹

En el artículo “De cómo Humboldt descubre Macondo”, R.H. Moreno Durán habla de la llegada del geógrafo y naturalista alemán a Turbaco, un poblado muy cercano a Cartagena de Indias. Era el 30 de marzo de 1801 y en Turbaco, Humboldt encuentra un bosque “reputado por el grosor extraordinario de sus árboles [...] el Tolú, la Gustavia de flores de ninfa y la Cavanillesia Macondo, cuyos frutos membranosos y transparentes parecen linternas suspendidas de la extremidad de las ramas”.

No sólo los árboles sorprenden a Humboldt, también los pequeños promontorios de Turbaco, “volcanes de agua y no de fuego” y, sobre todo, las leyendas que los nativos han tejido en torno a los fenómenos naturales. Así, el

⁶⁹ En entrevista con Rosalba Campra. *América Latina, la identidad y la Máscara*. Siglo Veintiuno editores. Página 139.

⁷⁰ En un pequeño apartado (Un afortunado fitónimo bantú: *Macondo*) de su libro *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, apunta: En resumen, *Makondo* es un fitónimo bantú que designa al plátano y que connota, al mismo tiempo, numerosos valores mágico-religiosos. (...) Y finalmente, los componentes mágicos que rodean al africano *makondo* se insertan, con perfecta coherencia, en el conjunto maravilloso, onírico, de un microcosmos novelístico en que lo brutalmente real convive, sin ruptura, con lo fantástico.

⁷¹ Menton Seymour, *Historia verdadera del realismo Mágico*. México. Fondo de Cultura Económica. Página 61.

naturalista se vuelve crítico literario cuando afirma: “por razón de nuestra larga estancia en las colonias españolas, ya conocíamos los maravillosos cuentos con que los indígenas se complacen en fijar la atención de los viajeros acerca de los fenómenos naturales; cuentos que se deben menos a la superstición de los indios que a la de los blancos, mestizos y esclavos africanos y que toman con el tiempo el carácter de tradiciones históricas, no siendo sino ensueños de algunos individuos que razonan sobre los cambios progresivos de la superficie del globo”.

De esta manera, Macondo como referente a una realidad mágica no inicia con la novela de Gabriel García Márquez, sino cuando, a la manera de *Utopía* de Tomás Moro, los europeos encuentran en América aquel sitio mitológico en el que la humanidad comenzaría por fin un nuevo proyecto (y dándole por fin su boleto de ingreso a la historia); la tan ansiada revelación de la segunda oportunidad del hombre. Como bien afirma Humboldt, es la mirada del europeo la que puebla de magia a América.

Por esta razón, no es exagerado decir que la primera idea de la América real y descubierta se forma con las imágenes, símbolos y arquetipos que preceden su descubrimiento. Los espacios de la invención convergen desde diversas direcciones en la objetivación del territorio americano para investirlo con las virtudes que se anhelaba encontrar desde tiempos inmemoriales en algún lugar desconocido del planeta. En vez de desmentirse en la confrontación con la realidad del Nuevo Mundo, los mitos y las leyendas del pasado sobre “otros mundos posibles” se actualizan. Así, la Edad de Oro que se creía definitivamente perdida *illo tempore* reaparece en el nuevo espacio gracias a su aislamiento e incomunicación, lejos de la degradación de la historia en la Edad de Hierro que imperaba en Europa. Los espacios imaginarios del Paraíso terrestre y del país de Cucaña se reconocen en la abundancia, en el clima y en la vida apacible del Nuevo Mundo. El mito, en vez de desaparecer sumergido en la realidad del territorio conquistado, renace, crece y se transforma. A veces cambia de escenario y se hace ubicuo (El Dorado, las Amazonas, la Fuente de Juvencia); otras, simplemente es releído y, por lo tanto, reinterpretado, desde la perspectiva del Nuevo Mundo, como la Atlántida del diálogo *Critias* de Platón.⁷²

Desde su inicio como compositor, en los años 70, Rubén Blades abordó en sus canciones una problemática que tenía ocupados a los filósofos y escritores latinoamericanos: la búsqueda de una “identidad latinoamericana”. Esa inquietud se expresa desde el disco *Buscando América* (Elektra, 1984). El álbum contiene sólo siete canciones: “Decisiones”, “GDBD”, “Desapariciones”, “Todos vuelven”, “Caminos Verdes”, “El padre Antonio y el monaguillo Andrés” y “Buscando

⁷² Ainsa, Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado*. FCE. 1992. Pg 45.

América”. Todas son de la autoría del panameño con excepción del tema “Todos Vuelven”, compuesta por César Miró.

Estas inquietudes continuarán estando presentes en el álbum *Agua de Luna* (Sony 1987), cuyas letras están basadas en la obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez, obedeciendo a una inquietud ya manifiesta desde las primeras composiciones del salsero panameño, como en “Pablo Pueblo” o en la historia de “Cipriano Armenteros”.

No será esta la única alusión a la obra del Nobel colombiano en las canciones del salsero. También en el disco *Doble Filo* (Sony, 1987) Blades incluyó la canción “Chana”, basada en un cuento de García Márquez. En el pregón del montuno, el panameño no duda en exclamar: “para que baile Gabriel García Márquez, gózalo Jejema!”.

Por su parte, las canciones que componen el disco *Agua de luna*, (que serán analizadas con detalle en el próximo capítulo) son: “Isabel” (basada en el cuento “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”), “No te duermas” (basada en Amargura para tres sonámbulos), Blackamán (apegada al relato *Blackamán el bueno*, vendedor de milagros), “Ojos de perro azul” (basada en el cuento del mismo nombre), “Claroescuro” (basada en “El mar del tiempo perdido”), “Laura Farina” (como un personaje de “Muerte constante más allá del amor”), “La cita” (desprendida del cuento “La mujer que llegaba a las seis”) y “Agua de luna” (basada en frases extraídas de diversos cuentos del novelista colombiano). Así, Blades no sólo tiene el aire de la obra narrativa de Gabriel García Márquez, sino que incorpora literalmente el trabajo del colombiano al repertorio salsero del continente, es decir, lleva a García Márquez de los estantes de la biblioteca a la radio.

En *El libro de la Salsa*, César Miguel Rondón hace un recuento de la trayectoria y de las características de las canciones compuestas por Rubén Blades desde sus primeras etapas, cuando trabajaba como empleado postal en la compañía disquera *Fania*: “Blades, sin embargo, no dejó de componer, aunque los productores le descartaron los números por considerarlos con demasiada letra y muy extraños y sofisticados”.⁷³

⁷³ Cesar Miguel Rondón. *El libro de la Salsa*. Pagina 362.

Más adelante, el escritor venezolano agrega:

...pero al año siguiente (1975), cuando Ismael publicó *Este es Ismael Miranda*, el público conoció una salsa extraña, que contaba la historia de un bandolero panameño de 1906 (*Cipriano Armenteros*). El tema, que permitió inaugurar el muy importante estilo de la *Salsa Narrativa*, se convirtió en un éxito extraordinario; había en él una manera distinta de decir las cosas, una ironía inteligente que se colaba y buscaba un segundo sentido a la anécdota.⁷⁴

Esta nueva forma de hacer Salsa encuentra su clímax cuando, en 1977, salió el disco *Metiendo Mano*, en el que Blades compartía créditos con el ya famoso salsero Willie Colón. Un par de años más tarde, en 1979, vendría el que por muchos sería clasificado como el mejor disco en la historia de la Salsa: *Siembra*, y que habría de cambiar el rumbo que seguiría la corriente salsera en los años 80. Con canciones como “Plástico”, “Buscando Guayaba” y “María Lionza”, que se convirtieron en verdaderos éxitos de ventas en todo el mundo, la Salsa Narrativa demostró que había llegado para quedarse.

Sin embargo, sería con el tema “Pedro Navajas” (*Siembra*, 1978) con el que Rubén Blades habría de alcanzar la cima y trascender los márgenes del mundo salsero. Escrita a partir de la *Ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht, Pedro Navajas es una versión tropicalizada de “Mack the Knife”. Lo curioso es que, lejos de reelaborar la melodía de Kurt Weill, Blades retoma el personaje de Brecht, convirtiéndolo en una extensión de sí mismo: Mack the Knife- Pedro Navajas- Rubén Blades. Este tema fue incluido originalmente al final de la cara B del elepé, pues por su larga duración —siete minutos y medio— la compañía no le auguraba ningún éxito. Nadie imaginaba que sería el tema más vendido en la historia de la Salsa.

La anécdota es referida por el propio Blades en el disco *Rubén Blades y Son del solar...Live!*:

Ustedes saben lo curioso, cómo son las cosas en esta vida. Cuando yo escribí esa canción originalmente, me dijeron que esa canción nunca iba a tener éxito en la compañía cuyo nombre no voy a mencionar (Fania). Me dijeron que la canción no iba a tener éxito porque era una canción muy larga. Imagínense ustedes lo que hubiera hecho esta gente, ¡claro!, no es que yo me ponga en esa categoría, pero si esta gente hubieran sido los editores de Don Quijote, hubiera salido un pasquín:

⁷⁴ Idem.

—Oye Cervantes, chico, quítale un poco de hojas a eso que eso está muy grueso, la gente no va a leer eso. La parte de la Dulcinea sí me la dejas ahí, a la gente le gusta eso, pero lo demás... ¿Sancho Panza? Quitale ese tipo de allí chico, ¿quién quiere leer un gordo? No, quítame ese tipo. Ponme alguien que se parezca a Tony Curtis y entonces a lo mejor hablamos... ¡Pedro Navajas, señores!⁷⁵

En el siguiente capítulo analizaremos los elementos de la *Salsa Narrativa* que contribuyen a la creación de una idea de América como Utopía:

- a) La “verdad americana” como revelación de Utopía
- b) Una concepción especial del tiempo
- c) La presencia de lo *real maravilloso*
- d) La invención del “otro”, el mito de Calibán.
- e) La importancia de la fe en el “proyecto americano”: el reestablecimiento de la *justicia original*
- f) El espacio geográfico: del barrio al mundo
- g) La construcción de personajes
 - 1. Antihéroes: delincuentes y marginados
 - 2. El pueblo como personaje
 - 3. Los antagonistas

⁷⁵ Rubén Blades y son del solar...Live! (Electra, 1990).

CAPÍTULO TRES. La envidia de Europa

América como Utopía

1492, América es “descubierta”. Los relatos y las crónicas americanas que llegaron a Europa influyeron en los autores para, con el tiempo, crear literatura en la que prevalecía la idea de Utopía. La alteridad americana propiciaba una reflexión sobre la posibilidad real de la existencia del otro. Ejemplos de ello constituyen las obras de Gargantúa y Pantagruel (Rabelais), La ciudad del Sol (Tomasso Campanella) y La Nueva Atlántida (Francis Bacon).

Esta literatura, que de uno u otro modo se apoyaba en la idea de Utopía o hacía referencia a ella, se difunde al mismo tiempo que la conquista de América se acelera. A decir de José Lezama Lima, en América, desde los primeros años de la conquista, la imaginación no fue “la loca de la casa” sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y legítima diferenciación. Flora y fauna son objetos de reconocimiento en relación con los viejos bestiarios, fabularios y libros sobre las plantas mágicas. La imaginación va estableciendo las semejanzas⁷⁶.

América vive entonces entre las conceptualizaciones sobre países de “ninguna parte”, “nuevas atlántidas” y “ciudades del sol”. Poco a poco, las discusiones sobre el Nuevo Mundo giran alrededor de cómo organizarlo y administrarlo. El mundo alternativo no existe *per se*. La otra realidad hay que construirla con esfuerzo a partir de un proyecto. El mito clásico y la escatología cristiana que suponían otro mundo –existente en alguna parte y al que únicamente habría que tener acceso por la revelación del lugar donde se esconde– ceden a la propuesta de la construcción utópica. Ya no se trata de recuperar los restos de una Edad de Oro preservada por milagro en algún rincón americano. Con la utopía se apuesta al futuro a partir de un territorio nuevo, pleno de posibilidades. La utopía transfiere al hombre el deber y la responsabilidad de transformar el mundo.

El tiempo; todo es posible en Macondo

⁷⁶ Cfr. Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Ed Universitaria, Santiago de Chile 1969.

*“Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles,
Americanos, recurrentes, por encima del tiempo,
relacionando esto con aquello, el ayer con el presente”.*

Alejo Carpentier
*De lo real maravilloso americano*⁷⁷

*“Todo es posible y nada se pierde en Macondo
hasta sus fantasmas rehúsan ir a otro lugar”*

Rubén Blades
“Agua de luna”

*“Tenían estas gentes la buena y gentil manera de recordar las cosas pasadas y antiguas;
esto era en sus cantares y bailes, que ellos llaman areito,
que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando...”*

Gonzalo Fernández de Oviedo

Hemos mencionado ya que la construcción de América que hace Rubén Blades está atravesada por una *noción extraordinaria del tiempo*, muy distinta a la manera “tradicional (occidental, no-americana)” de entender este concepto. Esta noción también está relacionada con la identidad generada a partir de la otredad, pues América permanece “fuera de la historia” (entendiendo la historia como memoria de Occidente) hasta el momento de ser “descubierta”, de allí la idea de territorio atemporal. Esto tiende a reforzar la idea de América como Utopía. En la obra del panameño, esta noción particular de tiempo estaría determinada por las siguientes características:

1) El pasado no corresponde al “territorio único de los muertos” ni es inaccesible. Por el contrario, el pasado está en permanente flujo hacia el presente y viceversa, por lo que el contacto entre vivos y muertos es una experiencia cotidiana. Los difuntos, los fantasmas e incluso los objetos, son presencias que “vuelven” constantemente al presente.

2) El futuro corresponde a una promesa, al *Tiempo Nuevo* donde todo habrá de tomar su sitio. Sin embargo, esta promesa tiene un vínculo directo con las acciones del presente e incluso con los hechos del pasado. América Latina (es decir, sus habitantes) tomará conciencia de “la verdad” (que es “una sola”) y “se

⁷⁷ Carpentier Alejo, *De lo real maravilloso americano*, Colección Pequeños Grandes Ensayos. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF. segunda reimpresión 2004, página 35.

unirá de nuevo”. Hay, en esta concepción del futuro, una fuerte dosis de Utopía en tanto representa un anhelo de reestablecimiento de la *justicia original*.

3) El presente obedece al tiempo de la “Siembra”. Es el momento crítico de la lucha decisiva que habrá de desembocar en el “descubrimiento de la verdad” para América Latina. Es también el tiempo de defender la riqueza de América, su diversidad cultural, expresada en su barroquismo, un tesoro constantemente amenazado por la codicia de “el otro”, “el tiburón”. Expresado en los términos del filósofo Bolívar Echeverría, este tiempo correspondería al *tiempo de lo extraordinario*:

El tiempo de lo extraordinario, del momento en que la subsistencia misma de la vida social entra en cuestión es percibido por ella ya sea como el tiempo de la amenaza inminente y absoluta de anulación de la identidad o como el de la plenitud absoluta, de la posibilidad efectiva de realización de la misma, del cumplimiento de sus metas e ideales.⁷⁸

Blades utiliza una concepción del tiempo en la que se combinan una suerte de “nostalgia activa” o “recuperación”, que determinaría la forma de relacionarse con el pasado, y un “proyecto emancipatorio”, que obedecería a un futuro prometido, para crear un presente cuya principal virtud es ser mágico y barroco, aun cuando en la mayoría de las ocasiones no se tenga conciencia de ello. Así, este barroquismo se expresa no sólo en la concepción extraordinaria del tiempo, sino en la diversidad que caracteriza a América.

Como menciona el mismo Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco*:

El arte barroco no desperdicia ocasión de provocar el vértigo que produce el pasar a través de una ambivalencia radical, el entrar y salir de un episodio en el que los contrarios se invierten y confunden. El empleo de este vértigo de la ambivalencia como resorte psicológico de la experiencia estética es la característica más evidente del arte barroco.⁷⁹

Este recurso es utilizado con frecuencia por Rubén Blades para abarcar la diversidad y las posibilidades comprendidas en el Caribe. De esta manera, en el tema “El apagón”, menciona al Caribe como una tierra:

⁷⁸ Echeverría Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era, México DF, 1998.

⁷⁹ *Ibidem*.

De abuelas y dictadores
De santos y pecadores
Olor a meao y a perfume
Todo lo que baja sube
Entre un Fidel y un Somoza
Y no se arregla la cosa
Del beso y de la tortura
Del goce y de la amargura
Alucinado y furioso
Iluminado y glorioso.

Agua de luna: el mar del tiempo perdido

El disco *Agua de luna* (Sony, 1987) está compuesto por ocho canciones, todas de la autoría de Blades, basadas en diferentes cuentos de Gabriel García Márquez, escritos entre 1947 y 1972, y publicados en los libros *Ojos de Perro azul (1947-1955)*, *Los funerales de la mamá grande (1966)*, y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada (1972)*.

Aunque muchas de las canciones que integran este disco retoman los títulos originales de los cuentos (como el tema Isabel, que proviene del “Monólogo de Isabel Viendo llover en Macondo”, o “Blackamán” que tiene su origen en el cuento “Blacamán el bueno, vendedor de milagros”), el tratamiento de las historias en cada tema es bastante libre: se trata más de interpretaciones de los textos que de un trabajo de musicalización de los cuentos en sentido estricto. Por ello son frecuentes los cruzamientos intertextuales, es decir las alusiones a distintos textos del escritor colombiano (incluyendo las novelas) en una misma canción. Por ejemplo, en “Isabel”, el tema que abre el disco, encontramos constantes referencias directas al tiempo, específicamente al título de la novela más famosa del premio Nobel colombiano, *Cien años de Soledad*: “Cien años resbalan misterios que no tienen fin” o el pregón del montuno “No hay mal que dure cien años, ni alma que no se quiera salvar”.

De igual forma, en el tema “Clarooscuro”, Blades hace referencia al “olor a rosas que nos llega desde el mar”, suceso que constituye la columna vertebral del cuento “El mar del tiempo perdido”. Es importante resaltar la idea de “tiempo

perdido” implícita en el título del cuento y que es rescatada por el salsero como uno de los tópicos más acentuados en el disco *Agua de luna*. En el cuento de García Márquez, Tobías siente una fragancia fuera de lo común en las primeras noches de marzo “de modo que cuando sintió un olor de rosas no tuvo que abrir la puerta para saber que era un olor del mar”.⁸⁰

Sin embargo, la presencia del aroma no es gratuita ni injustificada. En el cuento, a través del narrador, el autor nos explica que “el pueblo era árido, con un suelo duro, cuarteado por el salitre, y sólo de vez en cuando alguien traía de otra parte un ramo de flores para tirarlo al mar en el sitio donde se echaban los muertos”.⁸¹

Como hemos dicho, este “olor a rosas” como testimonio de la visita de los muertos, estará presente desde la primera canción del disco *Agua de luna*, titulada “Isabel”. En el montuno de este tema, Blades canta: “un olor a iglesia y a rosas ¡ay! nos llega desde el mar”. Así, Blades reproduce en su disco el recurso de las interconexiones constantes que hay entre los cuentos y las novelas que conforman la obra de García Márquez.

El recurso del perfume proveniente del mar también será utilizado por el salsero en el tema “No te duermas”, inspirado en el cuento “Amargura para tres sonámbulos”. Hacia el final de esta canción sonea el panameño: “respira el viento de rosas que viene del mar”.

Si bien este recurso es útil para tender un puente entre presente y pasado, entre vida y muerte, abre también la posibilidad de crear un vínculo con el futuro. En el cuento “El mar del tiempo perdido”, vemos como Petra, la esposa de Jacob, interpreta el olor a rosas como un anuncio divino, un presagio de su propia muerte: “siempre he rogado que se me anuncie la muerte con la debida anticipación, para morirme lejos de este mar. Un olor a rosas, en este pueblo, no puede ser sino un aviso de Dios”.⁸²

Queda claro que el olor a rosas establece una doble relación con el tiempo: es el anuncio de que alguien ha fallecido, pero puede ser también el presagio de

⁸⁰ Gabriel García Márquez. *Cuentos 1947-1992*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, Colombia. página 234.

⁸¹ Idem. Página 235.

⁸² Idem página 236.

que una muerte está por ocurrir. El narrador parece dejarlo claro cuando, en otra parte del cuento, señala: “era una fragancia compacta que no dejaba resquicio para ningún olor del pasado”.⁸³

El olor a rosas como evidencia de una visita de los muertos, como pasado que viene al presente o como presagio de una muerte, será recuperado numerosas veces por Blades en discos posteriores. Entre dos estrofas de la canción “Como nosotros” (*Mundo*, 2003), en la que hace un recuento de su niñez, el salsero exclama: “¡Vaya, perfume a flores!”.

Al final de “Estampa” (*Mundo*, 2003) Rubén Blades hace un homenaje pasando lista y rindiendo honores a los que se han ido: “a Tito puente en los timbales rumbeando desde el cielo, al Grupo Folklórico Experimental, a Roberto Rodríguez, a mi amigo Luis Santiago, a todos ellos, los recordaremos tirando flores”.

En el tema “Todos vuelven”, el recuerdo es “el aire que trae en sus manos la flor del pasado, su aroma de ayer” y “el olor de las flores de mi balcón” es uno de los visitantes que viene a recordarle quién es y de dónde viene. Hay incluso una referencia más explícita en esta canción, “el pasado habla con voz misteriosa de nardo y de rosa, de luna y de miel”. En “Canto a la muerte”, el estribillo del coro insiste “¡Madre sólo hay una en la vida!” mientras Blades canta “...de las flores del pasado, eres tú la preferida”.

Sin embargo, no se trata de la única imagen que el salsero de San Felipe utiliza para expresar su concepción especial del tiempo. Esta función de bisagra entre el pasado y el futuro también está presente en la “noción de sueño”, según Jaen Servier, una de las características para distinguir la verdadera Utopía⁸⁴. En “Primigenio” (*Mundo*, 2003), Blades dice: “duermo y despierto mientras sueño, y cruza el tiempo y vuelvo hasta el primer ayer”. Aquí, a diferencia del perfume de las flores, es él quien acude al nacimiento de la humanidad.

Algo similar ocurre en “No te duermas” (*Agua de luna*, 1982) donde el panameño canta: “Niña peregrina, mágica alma: regresa de tus sueños, hoy ya es

⁸³ Idem página 239.

⁸⁴ Cfr. La Utopía, Jean Servier. FCE. Breviarios. 1979.

mañana”, mientras que en “Todos vuelven” (*Buscando América*, 1984) el salsero lanza: “bajo el árbol solitario del pasado, ¡Cuántas veces nos ponemos a soñar!”.

Los fantasmas, al igual que en el Macondo de García Márquez, no son espíritus a los que hay que temer, sino seres con los que se puede interactuar cotidianamente. Es por ello que mientras García Márquez, en el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, aclara que “(la madrastra de Isabel)...parecía un fantasma familiar ante el cual yo no sentía sobresalto alguno porque yo misma participaba de su condición sobrenatural”⁸⁵, en la canción “Isabel”, el salsero argumenta: “El pasado se despierta y los fantasmas vuelven a testimoniar”.

Como hemos dicho ya, en esta noción del tiempo, presente y pasado no están separados por líneas claras. Por el contrario, a través de múltiples vasos comunicantes, mantienen un flujo permanente en un terreno que no termina de pertenecer ni a los vivos ni a los muertos. Esta noción de un territorio atemporal y fuera de la historia tiene que ver con la idea de una América como contraimagen de Europa; como “terreno virgen” que aguardó pacientemente durante siglos a ser descubierta por Europa, o mejor dicho, inventada.

Otros dos recursos que sirven para este propósito son el “recuerdo de la abuela” y el “regreso a la infancia” (una suerte de viaje a la semilla carpenteriano), elementos constantes en la música de Blades.

Sobre el “recuerdo de la abuela” quisiéramos mencionar algunos versos que sirvan de ejemplo, pues son muchas las referencias a la figura de la abuela en la obra del panameño: “mi recuerdo trae la voz de abuela”, “la mano de mi abuelita me lleva entre el aguacero” y “el rostro de mi abuelita que me hace creer que puedo” son las frases con las que se sustenta “Aguacero”, (*Tiempos*, 1999), mientras que en “Bochinches” (*Mundo*, 2003) cantará: “y mi abuelita decía y así nos salió en la baraja, que en casa de los pobres hasta el feto trabaja”.

Otras referencias al recuerdo de la abuela en la obra del panameño: “Barrio y trabajo, beso de abuela” (“Nacer de ti”, *Antecedente*, 1988), “La patria es como el cariño que guardas después de muerta la abuela” (“Patria”, *Antecedente*, 1988), “todos vuelven: mi abuelita y su rosario” (“Todos vuelven”, *Buscando América*

⁸⁵ Idem página 107.

1984) o la sentencia máxima en Pedro Navajas: “como decía mi abuelita: quien ríe al último, ríe mejor” (“Pedro Navajas”, *Siembra* 1979).

Tal vez una de las referencias más claras a la abuela como presencia del pasado se presenta en el tema “Manuela, después” incluido en la segunda parte del disco *Maestra Vida*, en la que la memoria del adulto y el presente del niño se funden en la voz del narrador (Rafael DaSilva, nieto de Manuela), quien ve a su abuelita pasar de negro, con el rosario en la mano, camino a la iglesia: “esa doña que va’e negro es mi abuelita pasando”.

Por otra parte, el “regreso a la infancia”, está presente en “Como nosotros”: “en la curva de los años me encontré con los muchachos con los que solía jugar”, en el tema “Agua de luna”, el panameño recupera la visión carpenteriana del regreso en el tiempo: “vuelvo a la entraña de mi mamá, los dos sonriendo” y en el tema “No te duermas” aclara que los viajes por selvas de sombras son un privilegio “que sólo conocen los niños”.

Los temas en los que esta recuperación de la infancia se torna más evidente son el ya citado “Aguacero”, en “Todos vuelven” y en “Cuentas del alma”, en los que el salsero de San Felipe engarza largas secuencias de imágenes que evocan su propia niñez:

El caminar de mi padre
Mi abuelita y su rosario
Ella, el perfume de mi madre
Mi esquina en el vecindario
El recuerdo de mi escuela
Ese olor, olor a tiza y a sudor
Los colores de mi barrio
Las flores de mi balcón
Las voces de mis amigos
El juego de dominó.⁸⁶

Por otra parte, esta suerte de recuperación del pasado también tiene su expresión “moderna” en la obra de Blades, especialmente en el disco *Mundo*. Esta

⁸⁶ Del tema *Todos vuelven*

se da a través de la evocación de los ancestros. El “Clan de Lara”, tiene dos menciones fundamentales. Una en “Estampa”, el tema que abre el disco:

Lleva en mi entraña la emoción
Que en otra vida alguien sintió
Viaja en mi instinto información
Que habla de mis antepasados
Del Clan de Lara, en África
Va del Asia a Europa, y América
Recorre un mundo en transición
Donde el futuro en espiral se reproduce.

La espiral del tiempo no es sólo una imagen poética, se trata de una referencia a un argumento “científico”, al legado que duerme en el ADN, elemento común en todos los seres humanos, esto es en pasado, presente y futuro. De esta forma, el argumento del antepasado común no se reduce al Clan de Lara, está también manifiesto en el genoma humano, en las cadenas de nucleótidos (guanina, citosina, amina y tiamina):

ATGC Universal: antepasado original
Copia la estampa en mi interior
Que identifica al ser del que surgió la vida.⁸⁷

El mismo Rubén Blades lo plantea así en las notas del cuadernillo que acompaña al disco, en las que señala: “Mi letra afirma la creencia en un antepasado común y de un sueño ancestral compartido por todos los seres que han poblado el planeta: el de vivir y prosperar”.⁸⁸

Así, el futuro adquiere nuevamente los tintes de proyecto, como hemos señalado en este mismo capítulo, pero no deja de llamar la atención que en este caso los argumentos estén basados en la genética. Ya no son Dios ni “la verdad” quienes hacen iguales a los hombres, sino la doble hélice descubierta por James Watson y Francis Crick. Paralelamente, en “Primogenio”, el tercer tema de *Mundo*,

⁸⁷ Del tema *Estampa*

⁸⁸ En el cuadernillo de la versión norteamericana editada por Sony

se refuerza la idea del antepasado común, esta vez ligado a la presencia divina de Elegguá:

Regreso a la primera huella
Cuando la vida comenzaba en África
Viaja Eleguá sobre una estrella
Y abre el camino que conduce a América

Coro: el camino lo abre Eleguá!

Del Clan de Lara, de la tierra de Arará
Vida que fluye del África
Nuestra fuente original

Para agregar más adelante:

En mi entraña va el recuerdo
de lo que otro ser sintió
Vertical el horizonte
La espiral que lo formó

Al igual que con “Estampa”, Blades hace una aclaración: “Esta canción (*Primogenio*) refuerza lo que se plantea desde el inicio del trabajo: toda vida proviene de la misma fuente. La figura de Elegguá, deidad africana, se utiliza como una metáfora para describir el primer viaje, el del grupo denominado El Clan de Lara desde África, la cuna del mundo, hacia el Asia, Europa y América”.⁸⁹

Con esto, pretendemos demostrar que el recurso de “recuperación del pasado” en la obra de Rubén Blades no se limita al cultivo de la nostalgia y el ejercicio del recuerdo, ni a una excesiva y minuciosa documentación histórica de las personas y los pueblos. Por el contrario, esta “noción distinta del tiempo” se hace presente desde lo individual hasta lo colectivo, desde la propia infancia hasta el antepasado común de la raza humana y, junto a la concepción geográfica y la construcción de los personajes, será uno de los cimientos indispensables en la obra del salsero panameño que le permitirá expresar su idea de América como Utopía.

⁸⁹ Tomado textual del cuadernillo que acompaña al disco *Mundo* (Sony, 2002).

El camino lo hace la fe: verdad, esperanza y justicia original

Como ya hemos mencionado, un elemento que tiene presencia constante en las canciones de Rubén Blades es la “búsqueda de la verdad”. La verdad es, en la obra del salsero panameño, uno de los objetivos del proyecto emancipatorio de América Latina y está estrechamente vinculada con la búsqueda de la “identidad del continente”. Descubrir la verdad equivale, para Latinoamérica, a encontrarse a sí misma en esencia,⁹⁰ develarse como utopía. Se trata, como buena utopía, de una tarea que no apunta a lo individual sino a lo colectivo: las familias, los barrios, las ciudades, las provincias, los pueblos, las naciones y el continente.

Debemos recordar que en la función utópica existe un sujeto, ya que, dice Bloch, “sin la existencia de éste la misma esperanza se hace desvaída”. El factor subjetivo sólo ha sido correctamente aprehendido por el socialismo como conciencia de clase proletaria. En cuanto que tal, es expresión de una reacción contra lo que no debiera ser. Cabe aquí preguntarse quién es el sujeto que sustenta la esperanza en las canciones de Blades y de que manera se manifiesta tal esperanza.

Si bien es cierto que en el universo de la Salsa Narrativa nunca se utilizan términos marxistas, la “búsqueda de la verdad” supone, casi siempre, una participación activa⁹¹ que involucra una lucha entre explotador y explotado:

⁹⁰ De alguna manera, esta preocupación ya estaba presente desde el discurso del Padre Las Casas y se enfatiza desde la mitad del siglo XIX gracias a hombres como Juan Bautista Alberdi y en los primeros años del siglo XX a la obra de pensadores como José Enrique Rodó (quien publicó su *Ariel* en 1900). Posteriormente, esta inquietud sería expresada en el pensamiento de filósofos como el mexicano Leopoldo Zea y el peruano Augusto Salazar Bondy, quienes se preguntaban si existiría una forma de filosofar “propia de nuestra América”. El símil de *La Tempestad* shakespeariana como metáfora para explicar a América, será abordado también en la segunda mitad del siglo XX por el poeta y filósofo cubano Roberto Fernández Retamar, quien pasará por las líneas de *Ariel*, *Próspero* y *Calibán*, que llevarán a la posterior construcción del salsero *Blackamán*.

⁹¹ La esperanza en las realidades últimas profesadas por el cristianismo y todo lo que ella abarca es el motivo de estudio que se conoce como Escatología Cristiana. Anteriormente, la escatología dedicaba su estudio exclusivamente a las cosas que le sucederían a cada persona individual luego de su muerte y a la humanidad al terminar su historia. La palabra escatología significa etimológicamente “tratado de los éskantos”, éskantos significa en griego cosas últimas, es

Blacamán el bueno contra Blacamán el malo, el adversario que se empeña en ocultar la verdad (“fue así como casi olvidé lo que fui, pues al amo no le conviene la verdad” “Blackamán”, *Agua de luna*, 1987). Esta lucha entre magia buena (la verdad) y magia mala (la mentira) como medio de “ocultar la verdad” está expresada en el tema “Buscando América”: “Te estoy buscando América, te estoy llamando América, te han desaparecido los que niegan la verdad...” (Buscando América, 1984). La misma batalla está planteada en el tema “Muévete”:

a los que defienden su derecho a dignidad
y usan la verdad como su escudo
no hay bala que mate a la verdad
porque la defiende la razón

En “Ojos de perro azul”:

Ojos de perro azul
Buscando de mente en mente la realidad
Esperando de repente ver la verdad

En “Plantación adentro”, en donde la violencia se expresa a través de la lucha física entre el patrón y Camilo, quien termina perdiendo la vida por los azotes del amo, como un desenlace natural a su condición de esclavo:

Plantación adentro camará
es donde se sabe la verdad
es donde se aprende la verdad

Aunque estas “verdades parciales” como vislumbres de la esperanza se juegan cotidianamente en el Caribe desde hace siglos (como en el caso de “Plantación adentro”), Blades deja claro que existe una “gran verdad”, la verdad última, que será revelada el “día final”. Esta idea es, la mayoría de las veces, manejada de forma lúdica y, en la obra del salsero del barrio San Felipe puede ser abordada desde dos vertientes:

decir, la escatología es el estudio de las cosas que sucederían, tanto con cada persona individual como con la humanidad, al final de su historia y de su vida. Para estos propósitos, las cosas últimas se identificaban sobre todo con cuatro puntos principales: la Muerte, el Juicio, el Cielo, el Infierno.

- a) El “juicio divino”, no desde la perspectiva de la Escatología Cristiana⁹², sino como una alegoría del momento en el que la justicia reinará (como en el tema “La cita”, en el que dios ni siquiera es mencionado).
- b) El día que el planeta entero sea destruido por el uso de armas de destrucción masiva, máxima expresión del miedo existente durante el periodo conocido como la Guerra Fría (como en “La canción del final del mundo”), lo que coincide con una de las características de la Utopía propuestas por Jean Servier (el terror frente a los poderes de la ciencia).

No son pocas las canciones de Rubén Blades en las que la “revelación de la verdad”, (como vislumbres de la esperanza) está asociada al “día final”. Así, mientras el coro de “La cita” repite: “Despiértente a la hora de la verdad, cuando suene la trompeta que anuncia el juicio final”, los versos de “Ojos de perro azul” aseguran que “nadie escapará a la cita que nos brinda la verdad” y que es mejor “poner la vista en el futuro, que lo bueno viene ya”. En “Chilam Balam”, pieza basada en el manuscrito Maya del mismo nombre incluida en *La rosa de los vientos*, el salsero declara que “el sol brillará de noche el día del juicio final” y algunos versos después agrega “ y cuando llegue ese día, por fin traerá la verdad, creerán los que no creían que América brillará”.

Así, la “verdad” como la capacidad de develación de América como utopía, es la magia propia de Blacamán el bueno, lo que distingue a un ave real, viva, de un pájaro de papel que no puede cantar: “pájaro’e papel no puede cantar, aunque sea bonito, aunque pue’a volar” (“Laura Farina”, *Agua de luna*, 1987).

Una de las principales “armas” en esta lucha entre el bien y el mal es, sin duda, la fe. Más que como un elemento dogmático propio del catolicismo (aunque no pasan por alto los numerosos guiños: misas, rosarios y monaguillos), en la obra de Blades la fe debe entenderse como la esperanza colectiva en el reestablecimiento

⁹² Aunque en la obra de Ruben Blades son frecuentes las alusiones al “juicio final” es importante recordar que, para Martín Buber, la utopía se diferencia de la Escatología Cristiana en que la primera involucra la participación y la voluntad del hombre, mientras que la segunda supone sólo el proyecto divino. (Ver cita anterior 109)

de la “justicia original”, pues “sólo así triunfará el proyecto que América ha puesto en marcha” y entonces “América Latina podrá ser ella misma”.

Sin embargo, es necesario distinguir entre dos formas de referirse a la fe en el universo de la Salsa Narrativa, pues en ocasiones esta fe parece referirse a la esperanza de un proyecto colectivo, mientras que en otras parece hacer alusión a la creencia en un mundo que escape a la “manera de ser occidental”.

Al parecer, Rubén Blades no ignora que el Nuevo Mundo se construye como *contraimagen* de una Europa cada vez más racional. Somos “la envidia de Europa”, que, en su imaginación, vuelve a América un territorio fértil en mitologías; desde la fuente de la eterna juventud, La Atlántida, el país de la Cucaña, Jauja y El Dorado, todo es posible en el nuevo continente. En este sentido, ya Alejo Carpentier señalaba certeramente: “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe, los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos”.⁹³ La fe habilita lo maravilloso, la magia.

Esta manera de entender la fe queda manifiesta en el tema “Claroscuro” cuando Blades canta: “llega lleno de esperanza llenando el alma de fe, Claro oscuro del Caribe donde to’ puede suceder”, mientras que en “Creencia”, Blades señala el vínculo que hay entre fe y futuro a la manera de Bloch: “El camino lo hace la fe, no se puede vivir sin fe”.

Ya sea de manera solemne, como en los versos de “Siembra”: “Con fe, siembra y siembra y tu verás”, o con humor y desparpajo como en “El apagón”: “la cuna del surrealismo, somos la envidia de Europa, nuestra magia los provoca (...) de la esperanza soy socio!”, en la obra del panameño la fe siempre encuentra su nido en América.

Una alusión muy clara a la fe como elemento inherente al proyecto de reestablecimiento de la “justicia original” en el territorio americano está en el *montuno* final de “Todos vuelven”, en el que Blades canta:

Del Callao hasta Tepito,

⁹³ Carpentier Alejo, *De lo real maravilloso americano*, Colección Pequeños Grandes Ensayos. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF. segunda reimpresión 2004, página 39.

del Caribe a la Patagonia,
compartimos una luna,
una fe y una memoria
Siembren, América!

La “invención del otro”: el mito de Blacamán

Hemos mencionado ya que para Blades la riqueza de América reside en su carácter barroco y en su diversidad cultural. Vimos también que para el universo del FOCILA (Floklore de Ciudad Latinoamericana) esta riqueza se ve amenazada por la “codicia del otro”. Esta amenaza se expresa casi siempre como una lucha ética, una batalla entre contrarios en los que uno siempre ocupa el lugar del bien (y es poseedor de “la verdad”, aun sin estar conciente de ello) y otro es el representante del mal (cuya misión es “ocultar la verdad” del contrario). Con este propósito, Blades retoma la alegoría de Blackamán para ejemplificar el proceso de construcción de identidad a partir del concepto de alteridad.⁹⁴

Es importante entender el colonialismo como un ingrediente indispensable de la modernidad; según lo plantean las teorías poscoloniales. Estas teorías han tenido como una de sus principales contribuciones poner al descubierto a la modernidad como un proceso compartido por los países europeos y sus colonias en América. Ha existido una constante negación del vínculo que existe entre el colonialismo y la modernidad por parte de las ciencias sociales, que más bien han contribuido a proyectar la idea de una Europa aséptica y autogenerada, formada históricamente sin tener contacto con otras culturas. Según esta visión, el colonialismo sería una experiencia irrelevante para explicar el surgimiento de la modernidad y el surgimiento de las ciencias sociales. Cuando mucho, significaría la incorporación

⁹⁴ Emmanuel Lévinas argumenta la tendencia intrínseca de la filosofía occidental, de la cultura occidental, por volverse hacia lo que es conocido, hacia los refugios del yo; ésta es la imagen implícita en, por ejemplo, La Odisea: el retorno a lo que es propio, una mirada en dirección hacia la mismidad. A la visión homérica se contraponen el ejemplo del padre Abraham, al cual dios le indica no retornar a su tierra, aventurarse, extraviarse, naufragar en el otro, es decir, salir al encuentro de lo que parece desconocido, al encuentro del semejante y mirar no hacia dentro sino hacia fuera. El término “alteridad” se aplica al descubrimiento que el “yo” hace del “otro”, lo que implica el surgir de una amplia gama de imágenes de ese otro, del “nosotros”, así como visiones múltiples del “yo”. Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones —más o menos inventadas— de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo. El hombre percibe su finitud, entre otras cosas, porque depende del encuentro con el otro, con el que no es él. Así, el yo se topa de lleno con su vaciedad, con su falta de contenido. Sin contacto con los objetos, con los que se enfrenta y opone, no pasaría de ser una autoimagen vacía que quizá sería capaz de pensarse, pero a la que se tendría necesariamente que designar como un pensamiento vacío. Bajo esta óptica la máxima oposición se da en el encuentro con el otro, que es la forma suprema y más apropiada de participación del hombre con lo externo, la relación intersubjetiva o interpersonal. El enorme influjo de la relación intersubjetiva en la formación es patente en fenómenos como el lenguaje, la tradición, el trabajo, y tantos otros, todos ellos formadores de los lazos relacionales que constituyen la sociedad y que perpetran, sin proponérselo, la identidad. Lo que nosotros hacemos a los otros, y éstos nos hacen a nosotros, eso es lo que somos.

de América, África y Asia al camino de la modernización y el desarrollo. Un camino que siglos atrás habría iniciado Europa.

Sin embargo, las teorías poscoloniales han mostrado que esta visión resulta incompleta y que contiene una profunda carga ideológica: el Estado moderno no debe ser mirado como una unidad abstracta, separada del sistema de relaciones mundiales que se configuraron a partir de 1492. Por el contrario, el Estado-nación como máquina generadora de *otredades* que deben ser disciplinadas (y las ciencias sociales como estrategia para legitimarlo), se debe a que los estados modernos surgen en el marco del sistema-mundo colonial.⁹⁵

Si las ciencias sociales no efectuaron nunca una ruptura epistemológica y se vieron impregnadas por el imaginario del sistema colonial, esto explicaría por qué muchos de los teóricos sociales de los siglos XVII y XVIII coincidían en la idea de que la especie humana sale poco a poco de la ignorancia (barbarie) y va atravesando diferentes estadios de perfeccionamiento (civilización) hasta obtener la “mayoría de edad” al que han llegado las sociedades modernas europeas. Europa sería entonces el guía que marca el camino de civilización por el que habrían de transitar todas las naciones.

Sin embargo, hoy se habla del fin del proyecto de la modernidad: se dice que el estado nacional pierde la capacidad de organizar la vida social y material de las personas; presentándose lo que Santiago Castro-Gómez define como *globalización*.⁹⁶

Este proceso no debe confundirse con la mundialización de la acción humana que ha sido siempre inherente al proyecto de la modernidad:

En efecto, aunque el proyecto de la modernidad tuvo siempre una tendencia hacia la mundialización de la acción humana, creemos que lo que hoy se llama globalización es un fenómeno *Sui generis*, pues conlleva un cambio cualitativo de los dispositivos mundiales de poder. Mientras que la modernidad desancla las relaciones sociales de sus contextos tradicionales y las reancla en ámbitos postradicionales coordinados por el estado, la globalización desancla las relaciones sociales de sus contextos nacionales y las reancla en ámbitos posmodernos de acción que ya no son coordinados por ninguna instancia en particular.⁹⁷

⁹⁵ Así lo plantea Santiago Castro Gómez, retomándolo de teóricos como Walter Mignolo, Enrique Dussel e Immanuel Wallerstein, en su ensayo *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”*.

⁹⁶ Op. Cit. Página 155.

⁹⁷ Ibidem.

La globalización no es, por lo tanto, un proyecto, pues carece de una instancia central específica (como el Estado en el proyecto moderno) que regule los mecanismos de control social.

La sujeción al sistema mundo ya no se da a través del control sobre el tiempo y el cuerpo de los individuos, sino a través de la producción de bienes simbólicos y de la seducción que éstos ejercen sobre el imaginario del consumidor.

Es preciso dejar claro que la muerte de los metarrelatos de legitimación del sistema-mundo no equivale a la muerte del sistema-mundo. Equivale más bien a un cambio de las relaciones de poder al interior del sistema-mundo, lo cual genera nuevos relatos de legitimación.

En el caso particular de América Latina, la modernización no siempre (o, mejor dicho, casi nunca) se tradujo en mejoría económica y social de todos los sectores de la población. Por el contrario, sus efectos contribuyeron a menudo a reforzar la parcial marginación y sobre explotación de sectores precapitalistas de la economía, en particular aquellos que involucran al campesinado. Considerando además que la modernización de la infraestructura económica no conlleva necesariamente una modernización social, como generalmente se cree, los efectos de bienestar generados como consecuencia de la modernidad no llegaron nunca a ciertas regiones. Es importante recordar que la modernidad es el pretexto argumentado para justificar la “inferioridad” del otro y, por lo tanto, para obligarlo a modernizarse en beneficio de sus explotadores. En ello se revela que ese otro sólo alcance la “modernidad parcial” es decir, la que sus explotadores “le dosifican”, no la plena modernidad que gozan las sociedades de los países metropolitanos.

Como hemos dicho, en el tema “Blackman” (Agua de Luna, 1986), Blades retoma la figura de Blacamán para referirse al “otro”, a partir del cuento de García Márquez, “Blacamán el bueno, vendedor de milagros”. En el pasado de América Latina, el Blackamán “malo” está representado por los colonizadores españoles, ingleses y franceses. Desde la guerra hispanoestadounidense, los Estados Unidos

emergen como la gran superpotencia, destinada a controlar los destinos de los más pequeños. Esta presencia del otro, el tiburón, el “carapálida” como amenaza, es una característica importante en la creación del universo latinoamericano que propone Blades:

Este país (USA) tiene probablemente la mejor constitución del mundo, este país es presentado como un símbolo, por eso la gente viene acá, por lo que este país ofrece. Pero gente como yo se siente decepcionada de que muchas de las cosas que dice simplemente no son ciertas. Es como un set de Hollywood, la fachada de una casa muy bonita y cuando entras te das cuenta de que no hay nada. En Panamá crecí pensando que los Estados Unidos eran el mejor país del mundo. Yo y millones de latinoamericanos lo creíamos por la música, lo creíamos por las películas, por el rol que los Estados Unidos jugaba en las películas, era un país lleno de héroes [...] cuando yo me encontré que un negro no podía sentarse en la parte delantera de un autobús en 1963 pensé ¿qué? ¿en la tierra de los libres? Y fue una decepción. Y empiezas a preguntarte y a reevaluar muchas cosas. Y cuando en 1964 hubo veintiún muertos y quinientos heridos en Panamá tan sólo porque queríamos poner nuestra propia bandera al lado de la de ellos en nuestra tierra...⁹⁸

Y añade respecto a las intervenciones norteamericanas en territorio centroamericano:

Yo escribí esta canción titulada “Tiburón”. El propósito de la canción era expresar mi desacuerdo por la intervención. La policía de los US ha estado interviniendo esta región todo el tiempo. La canción estaba ubicada en los US, pero sucedió algo chistoso: Inglaterra tuvo un problema con Argentina [...] Si los rusos ponen un pie en América Latina también les gritaría, pero no hemos tenido problemas con tropas rusas ni con marines rusos [...] Lo único que queremos es que nos dejen enfrentar nuestros propios problemas, tenemos la capacidad y la responsabilidad para hacerlo.⁹⁹

Esta noción anticolonialista es consignada en la obra de García Márquez a través de la *United Fruit Company*, una empresa norteamericana encargada de explotar las riquezas naturales del Caribe, que resulta la culpable del esplendor y la posterior decadencia de Macondo. Imposible no recordar el ensayo “Calibán, apuntes sobre la cultura en América”, del filósofo y poeta cubano Roberto Fernández Retamar.¹⁰⁰ Sin embargo, la historia de Calibán no inicia aquí. Desde

⁹⁸ Tomado del video documental de Robert Mugge, *The return of Rubén Blades*.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Calibán es el nombre de un personaje de *La tempestad*, de William Shakespeare. En dicha obra, Calibán es un salvaje primitivo, esclavizado por el protagonista, Próspero, y representa los aspectos más materiales e instintivos del ser humano, frente al otro sirviente de Próspero, Ariel, que representa lo elevado y lo espiritual. Este personaje ha sido reutilizado por la literatura posterior, reinterpretándolo como un símbolo del “hombre natural” de Rousseau, del materialismo frente al idealismo, de las clases sociales oprimidas por el capitalismo o de los pueblos colonizados. El

1877, Ernest Renan reinterpretaba la figura de Calibán como una representación de las clases sociales populares de su propia época, capaces de rebelarse ante la tiranía de la aristocracia que representan Próspero y Ariel.

A partir de esa interpretación, varios escritores hispanoamericanos han visto en Calibán una representación de su propia situación: Rubén Darío, en su artículo "El triunfo de Calibán", ve en el bruto de la obra de Shakespeare la representación del materialismo estadounidense; José Enrique Rodó, en la misma línea, identifica, en su ensayo *Ariel*, a Calibán con el materialismo y con la masificación cultural, oponiéndolo a Ariel, representante de la cultura y la espiritualidad, y adaptando así la visión de Renan a la realidad latinoamericana. Ensayistas posteriores, como el argentino Aníbal Ponce y el ya citado Roberto Fernández Retamar, han reinterpretado el mito de Calibán, desde una perspectiva marxista, como un símbolo de los pueblos colonizados frente a los colonizadores.

No sólo en Hispanoamérica se ha producido dicha reinterpretación: el poeta de la negritud Aimé Césaire, de Martinica, en su obra *Une Tempête* (Una tempestad), transforma a Calibán en el portavoz de los pueblos colonizados, que se rebelan ante sus colonizadores, representados por Próspero.

Permítasenos una breve digresión. Entre 1920 y 1940 floreció un movimiento en el Caribe que construyó un discurso alrededor de la identidad. Este movimiento estuvo ligado a una búsqueda de mayor independencia política y económica y fue promovido por cierto sector intelectual, criollo, que se había preparado en las metrópolis y que arribó a las islas con el ánimo de promover el desarrollo, la libertad y el progreso.

El movimiento literario-cultural de *La negritud* (*noirisme et indigénisme*) fue parte de esta corriente que ya se venía desarrollando en Haití desde finales del siglo XIX. Entre sus filas se contaban autores puertorriqueños como Luis Palés Matos, haitianos como Jean Price-Mars y cubanos como Fernando Ortiz, Manuel del Cabral y Nicolás Guillén. En el centro de la lucha por la reivindicación de la "raza negra" estaba, nuevamente, la cuestión del color.

ensayo de Fernández Retamar fue publicado en 1971 y un segundo ensayo titulado Calibán, veinte años después aparecería en 1991.

Sobre este movimiento comenta el sociólogo haitiano Gérard Pierre-Charles: “Esta reivindicación de lo negro va más allá de lo emotivo, arriba a la búsqueda de lo más profundo de la expresión nacional”.¹⁰¹

En *Motivos de Son*, de Nicolás Guillén, está presente la temática social y las descripciones de la pobreza y la miseria de la vida cotidiana en el Caribe. Sobre esta relación entre forma y contenido comenta Ángel Augier:

Los *motivos de son* impresionaron tanto por su ritmo sonero como por los tipos, situaciones y expresiones que presentaban, tomados del natural en solares o casas de vecindad de los barrios pobres de la capital cubana [...] Y al expresar problemas y situaciones sociales de la población negra –a la que la discriminación racial relegaba a la miseria, la incultura y la promiscuidad-, consideraba ese lenguaje característico el más adecuado para mejor reflejar aquella realidad. Una realidad con la que no estaba de acuerdo y cuya toma de conciencia era una forma de intentar modificarla [...] Exhibir la entraña dolorosa en su propia salsa sonora, era una manera sutil y efectiva de combatir las causas culpables de una deformación que, por ser del vivir y del sentir, también era del hablar¹⁰²

No ignora Blades estas aportaciones al discurso de “la otredad”, así, no es de sorprender que su Pablo Pueblo guarde muchas similitudes con el Quirino de Nicolás Guillén.

Volviendo al cuento “Blacamán el bueno, vendedor de milagros”, de donde se desprende el tema “Blackman” de Rubén Blades, García Márquez plantea un duelo de magias: Blacamán el malo es un timador, un embustero que va de puerto en puerto ofreciendo un antídoto contra la muerte. En sus andanzas se topa con Blacamán el bueno, un joven ingenuo que es vendido por su padre “a cambio de un real, dos cuartillos y una baraja de pronosticar adulterios”¹⁰³. La suerte le da la espalda a los dos Blacamanes y ambos tienen que esconderse, pues son perseguidos. Blacamán el malo tortura a Blacamán el bueno, lo hace pasar hambres y lo obliga a dormir entre sus propias miserias, hasta que, por casualidad, éste descubre que él tiene el poder efectivo para curar la muerte. Un día los papeles cambian y será Blacamán el bueno quien utilice “su magia” para liberarse de Blacamán el malo.

¹⁰¹ Pierre-Charles, Gérard. El pensamiento sociopolítico moderno en el Caribe. FCE-UNAM. México, 1985. Pág. 113.

¹⁰² Ángel Augier, *Los motivos de Son*, Pág 24-26.

¹⁰³ Campra, Rosalba. Op.cit. p. 280.

Al igual que en la obra de Shakespeare, “la magia para oprimir” es también el medio emancipatorio; mal y antídoto a la vez.

En el tema “Blackman”, Rubén Blades recurre al símil entre el Blacamán de García Márquez y el Calibán de Shakespeare para “denunciar” la relación entre los Estados Unidos de Norteamérica y el resto del continente americano. La codicia de uno supone la opresión del otro, que no ha descubierto su magia para liberarse. Así, en la canción, el salsero expresa:

Blackamán y Calibán
usando su magia para rescatar
el honor que manchó
la baba de una codicia sin igual (...)
los que eran dueños no lo son ya
se han vuelto sombras de América
Pronto, *soon!* Vea la película
donde se pierde la identidad de un continente
porque una y otra generación
Vendió a su gente... ¹⁰⁴

La presencia del “otro” como depredador de identidades e invasor del espacio vital no es exclusiva de esta canción. Por el contrario, está presente en gran parte de las canciones de Blades y constituye uno de los elementos fundamentales en su discurso. Al identificar al “enemigo”, nos identificamos a nosotros mismos. Sólo de esa forma podremos salvarnos, como quienes recurren a un conjuro. Pero esta vez no se trata de la “contraimagen” de Europa, sino de los Estados Unidos. Así queda planteado en el ya citado tema “Tiburón”:

El jefe guerrero va pasando
recorriendo el reino que domina
pobre del que caiga prisionero
hoy no habrá perdón para su vida

Es el tiburón que va buscando
es el tiburón que nunca duerme

¹⁰⁴ Blackamán. Agua de luna. Rubén Blades.

es el tiburón que va acechando
es el tiburón de mala suerte

Para mejores señas del enemigo, el Tiburón, Blades agrega que “habla inglés, mientras que en esta playa sólo se habla español”.¹⁰⁵ La cita no deja de recordar la Oda a Roosevelt, de Rubén Darío, que reza: “Eres los Estados Unidos/ eres el futuro invasor de la América ingenua que tiene sangre indígena/ que aún reza a Jesucristo y aún habla en español”.¹⁰⁶

Algo similar sucede con el “Camaleón”, que “muestra la cara pero nunca el corazón” y del que se puede decir que “no me arrastra tu corriente porque no soy camarón”.

En el tema “Buscando América”, los antagonistas son aquellos que han secuestrado y amordazado al continente: “Te han secuestrado América, y han amordazado tu boca, y a nosotros nos toca ponerte en libertad”, mientras que en “Conmemorando” es la ambición del conquistador europeo lo que empaña la identidad americana, una vez más la “magia mala” actúa ocultando “la magia buena”:

El plebeyo junto al noble, en el mismo paso doble
por el oro la pasión y la conquista
y Colón es su almirante y Dios porta el estandarte
de Castilla y Aragón, imperialista

De la misma forma que Blacamán el bueno es vendido por su padre a Blacamán el malo a cambio de baratijas, América es vendida por cuentas de vidrio a los conquistadores en “Puente del mundo”:

Un paraíso compraron
cuentas de vidrio, telas y espejos
fuente de juventud para un viejo imperio

¹⁰⁵ Rubén Blades. *Tiburón*.

¹⁰⁶ La oda «A Roosevelt» es el poema VIII de *Cantos de vida y esperanza*, el significativo libro de Rubén publicado en Madrid en 1905. Corona el bloque de poemas de exaltación hispánica, iniciado con la «Salutación del optimista». El poema fue escrito a finales de 1903, en Málaga, en donde vivía entonces el poeta con la española Francisca Sánchez. Tres circunstancias influyen en su redacción: la reciente segregación de Panamá de Colombia; la concesión a Norteamérica de la franja del Canal con la proclamación de Roosevelt: *I took Panama*, y la amistad y sugerencias de los colombianos Rafael Núñez e Isaac Arias.

La luz dentro de tu entraña
se transformó en camino de acero
y nuestra gente en sombras de lo que fueron

Esta lucha constante, la dialéctica presente en el combate entre el bien y el mal, el debate entre magia buena-magia mala, está expresada en los versos de *Creencia* (Tiempos, 1999):

En cada población, en toda religión
El vicio y la virtud combaten
El tiempo inmemorial
Se enfrenta el bien al mal
Sin que se resuelva el debate

Una vez más, Blades juega con una idea presente en la obra de Gabriel García Márquez, más precisamente en el cuento “Muerte constante más allá del amor”, en las que el senador Onésimo Sánchez hace las veces de Blacamán, el timador, el farsante:

“Eran las fórmulas de su circo, mientras hablaba sus ayudantes echaban al aire puñados de pajaritas de papel, y los falsos animales cobraban vida, revoloteaban sobre la tribuna de tablas y se iban por el mar”.¹⁰⁷

Como Blacamán el malo, que vendía la cura de todos los males en los puertos, el senador Onésimo prometía la felicidad a bajo precio:

“El senador prolongó el discurso, con dos citas en latín, para dar tiempo a la farsa. Prometió las máquinas de llover, los criaderos portátiles de animales de mesa, los aceites de la felicidad que harían crecer legumbres en el caliche y colgajos de trinitarias en las ventanas. Cuando vio que su mundo de ficción estaba terminado, lo señaló con el dedo”.¹⁰⁸

En este caso, el símil entre Blacamán y el senador Onésimo Sánchez se encuentra establecido por el mismo Gabriel García Márquez. Nelson Farina,

¹⁰⁷ Gabriel García Márquez, *Cuentos 1947-1992*. Grupo editorial Norma. Página 263.

¹⁰⁸ Idem. Página 263.

personaje del mismo cuento, (“Muerte constante más allá del amor”) se expresa así del político: “merde, c’est le Blacaman de la politique”.¹⁰⁹

Así pues, es común que en la obra de Blades se haga referencia a esta asociación entre los políticos y Blacamán el malo, el estafador. En el tema “Déjenme reír (para no llorar)”; (*Maestra Vida*, 1979) el salsero canta: “...si el político ladrón nos entretiene con cuentos y estadísticas diciendo: la culpa es de la inflación”. De la misma forma, el personaje Pablo Pueblo se decepciona de las promesas de campaña no cumplidas:

Pablo Pueblo
llega hasta el zaguán oscuro
y vuelve a ver las paredes
con las viejas papeletas
que prometían futuros
en lides politiqueras
y en su cara se dibuja
la decepción de la espera.

Es importante señalar que la búsqueda del reestablecimiento de la *justicia original* se expresa también con frecuencia como lucha de clases, pobres contra ricos (en su sentido más simple y esquemático), en las canciones del salsero de Panamá. Así lo plantean los versos de “Desahucio”:

Cuerpo acribillado
Que lección encierras
Pa’ el pobre es el cielo
Pa’l rico la tierra.

Lo mismo podríamos decir para el humorístico final del soneo en “La cita”: “Si de los pobres es el cielo, ¡júju!, tengo nube asegurá”.

¹⁰⁹ “*Mierda, es el Blacamán de la política*”. Idem. Página 264.

Para efectos prácticos, se puede dividir a los personajes de Rubén Blades en cuatro grandes grupos:

Antihéroes: delincuentes y marginados sociales. Para Alfonso de Toro, los antihéroes se caracterizan por su pérdida de intensidad, por su alienación, por su carácter lábil como resultado del medio ambiente. La desmoronación o fragmentación de los personajes y del medio ambiente se incscribe en una narración y en una acción inestables. En los temas de Rubén Blades, estos personajes se juegan la vida diariamente en las calles, al margen de la ley y con un arma en la mano. Son capaces de infundir miedo en barrios o pueblos enteros, y generalmente son buscados o perseguidos por la justicia, aunque sobresalen por su habilidad para escapar. Su carácter de fugitivos, lejos de etiquetarlos como rechazados, los convierte en modelos de valentía para la juventud, en las figuras del Barrio, frecuentemente encuentran la muerte en las esquinas o en las banquetas a edades tempranas. Entre ellos están Adán García (asaltante de bancos), Cipriano Armenteros (bandolero), Camilo Manríquez (esclavo en la plantación) Juan González (guerrillero), Juana Mayo (prostituta), Pedro Navajas (matón de esquina), Josefina Wilson (prostituta), Ramiro DaSilva (exconvicto), los sicarios de “Tiempos”, el joven ladrón adicto a las drogas de “Amor y Control”, y el anónimo buscapleitos de “Señora Lola”. Coincidiendo con esto, Rosalba Campra habla de tres arquetipos de la marginalidad: el indio, el gaucho y el inmigrante.¹¹⁰ Si los primeros dos protagonizan las aventuras propias de los ámbitos rurales, serán los inmigrantes quienes personifiquen las historias del mundo urbano.

El Pueblo. Se refiere a aquel que se confunde en la masa, el constructor anónimo de la sociedad, el hombre de barrio que lleva una vida sin sobresaltos ni emociones. Es probable que el personaje más ilustrativo de esta categoría en las canciones de Blades sea Pablo Pueblo: un tipo que regresa a su casa por las noches, cansao'e la factoría, pensando cuando

¹¹⁰ Cfr. Campra, Rosalba. Op cit.

mejorará la situación para él, para su mujer y para los niños. Pablo Pueblo es, en palabras de su creador, el “hijo del grito y la calle, de la miseria y el hambre, del callejón y la pena”. Se refiere a aquel que se confunde en la masa, el constructor anónimo de la sociedad, el hombre de barrio que lleva una vida sin sobresaltos ni emociones. En este apartado encontramos a Juan Pachanga, a Ligia Elena y su novio trompetista, a Paula C, a Isabel, a Laura Farina, al sastre Carmelo DaSilva, a Manuela Peré, a Babá Quiñones, a Quique Quiñones y su hijo Carlitos. A esta categoría pertenecen también todas las madres, las abuelas y los niños. De vez en cuando, por la situación crítica del Barrio, un Pablo Pueblo toma un arma (aunque sea el revólver de agua de su chiquillo) y se convierte en un antihéroe como Adán García, buscando darle vuelta a su realidad. Sin embargo; el pueblo como colectividad es un personaje muy importante (probablemente el más importante como el actor político responsable de llevar a cabo el “proyecto americano” que propone Blades) que se asoma y actúa entre los versos del panameño bajo las formas de “América”, “El barrio”, “La gente”, “Todos”, “El vecindario”, “Los pueblos”, “El Público”, “Millones de rostros”, “Ojos” e incluso “El mundo”. Él es el verdadero depositario de La fe, de la esperanza, y será el principal protagonista en la lucha definitiva entre “el bien y el mal”, el encargado de “descubrir a América”. En la obra del salsero, con frecuencia se asocia al pueblo con “los pobres”.

Los antagonistas. Como hemos visto, el antagonista puede tomar distintas personalidades propias de Blacamán el malo: el tiburón, el carapálida, el camaleón; pero su papel es siempre el mismo: ocultar la verdad. Es, ante todo, el enemigo del Pueblo y, por consiguiente, de América y “su verdad”. Son antagonistas el sicario que dio muerte al padre Antonio y el monaguillo Andrés con la hostia en la mano, el amo que mató a golpes al esclavo Camilo Manríquez dentro de la plantación, el sargento y la cuadrilla militar que dieron muerte a Juan González en la cañada, el senador Onésimo Sánchez y los policías que liquidaron a Adán García y a Ramiro DaSilva. Son

también “los políticos”, “el gobierno” y, numerosas veces, “los ricos”. Son todos los que ejercen la violencia como método de ocultar “la verdad”.

Es interesante el análisis que hace Jairo Eduardo Soto en su artículo “Rubén Blades, un hombre llamado Pedro Navaja”¹¹¹, a partir de la sociocrítica¹¹². La técnica narrativa de Blades —dice Soto— se acoge a la situación narrativa del cuento contemporáneo que, según Cortázar, en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, “sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla”.

La historia debe contarse como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica. Al respecto, Edmond Cros (1985) deja ver claramente la motivación principal de la sociocrítica como disciplina literaria, cuando, citando a Duchet, plantea que es necesaria “Una reorientación de la investigación socio-histórica desde adentro hacia afuera, es decir, hacia la organización interna de los textos, sus sistemas, sus funciones, sus redes de sentido, sus tensiones, el encuentro en ellos de discursos y saberes heterogéneos”.

En el marco de la concepción de Cros, Pedro Navaja procura mostrarnos un ejemplo de cómo se articula la práctica discursiva con la práctica social, respondiendo a la afirmación de que no hay discurso sin práctica social.

Rubén Blades narra en primera persona una historia que es común en cualquier barrio de latinoamérica. El narrar en primera persona, sostiene también Julio Cortázar, constituye la mejor solución del problema, ya que la narración y la acción se funden en sí mismas. Incluso cuando se habla de terceros, como en el caso del borracho que hace su aparición al final del tema, ello constituye parte de la acción, pues a decir de Cortázar, “está en la burbuja y no en la pipa”. Los

¹¹¹ El artículo íntegro se encuentra en http://www.americasalsa.com/lamusica/pedro_navaja.html

¹¹² La sociocrítica fue una disciplina surgida dentro de la Nouvelle Critique francesa, y buscaba distanciarse de la estética marxista tradicional a través del uso de principios metodológicos propios de la Semiótica, la Neorretórica y la Hermenéutica. En este sentido, la sociocrítica se concentra exclusivamente en las estructuras textuales y su relación con la sociedad (en sentido extenso), a diferencia de la sociología de la literatura que aborda también todo el proceso de producción, distribución, reedición y recepción de las obras.

personajes son conocidos de la cotidianidad: un ladrón de esquina y una prostituta de la calle.

Suena el Barrio; por las esquinas de la Utopía.

Cuando era niño, mi barrio era un continente
Como nosotros
Rubén Blades

Otro de los elementos indispensables para crear la imagen de América Latina en las canciones de Blades es el escenario donde se desarrolla la búsqueda cotidiana de la verdad y, al mismo tiempo, el principal objeto de nostalgia en la obra salsera: El Barrio.

El Barrio ocupa, simultáneamente, el territorio mítico de la infancia a la que Blades desea volver y los terrenos dominados por Pedro Navajas, Juana Mayo, Juan Pachanga o Pablo Pueblo. Más que vivir en ciudades, países, colonias o pueblos, los personajes planteados por Blades habitan en *El Barrio*: “Despídete de tu barrio y del mundo en general” apunta en “La canción del final del mundo” (*Live!* 1990).

En ocasiones, sus versos parecen sugerir que, aunque América es la suma de sus pueblos, en el plano político el continente americano es más bien la suma de sus barrios (“A to’s los barrios de América, que echen pa’lante”, canta en “Agua de luna”).

Aun más, barrios completos viajan del pasado al presente en la obra del salsero de San Felipe. En “Todos vuelven”, (*Live!*, 1990) “los colores de mi barrio” es uno de los primeros recuerdos en ser enumerados por el panameño en la lista de lo que más añora y los “domingos en los barrios” es el primer elemento en ser mencionado cuando se hace el homenaje en “Primogenio” (*Mundo*, 2002), para ser seguida por “la calle”, “el vecindario” y “la esquina” otro relevante elemento sobre el que trabajaremos más adelante.

Sobre esta misma línea, Blades recuerda el “Barrio que fue cuna de mi alma inmortal” (“Plaza Herrera”, *Antecedente*, 1988), y más adelante, en soneo del

mismo tema, declara: “No hay riqueza en este mundo, suficiente para comprar lo que se vive, lo que se aprende en un barrio en Panamá”.

Algunas evocaciones contribuyen a reforzar el ambiente del barrio: la ropa colgada a secarse en el tendedero o en los balcones (“Plaza Herrera”, “Pablo Pueblo”, “Decisiones”) escenas propias de los paisajes urbanos del Caribe o del Barrio latino en Nueva York, importante hasta el grado de incluirla en la portada de los discos *Maestra Vida*, en los que, tras el perfil de Carmelo DaSilva, se destacan dos cosas: la silueta de un campanario de iglesia y un tendedero con ropa secándose al sol. Sin embargo, como hemos mencionado, estas imágenes están destinadas a evocar el ambiente propio de la vida cotidiana en el Caribe urbano, la atmósfera del Barrio, en voz de Blades la verdadera patria: “Patria, son las paredes de un barrio” (“Patria”, *Antecedente*, 1988).

Para dar cuenta de la importancia que toma el Barrio en las canciones de Rubén Blades, bastaría con recordar los primeros versos del que probablemente sea el tema más célebre en la historia de la Salsa: “Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar” (“Pedro Navaja”, *Siembra*, 1977).

El barrio, sin embargo, no es idealizado, sigue siendo ese sitio urbano, pobre y subdesarrollado, en el que abundan las prácticas del comercio informal, el crimen, el hambre y la prostitución, y es así como lo plantean varias canciones. Veamos algunos versos de “En el semáforo”:

Hay un supermercado en el semáforo
cualquiera cosa que quieran comprar
fruta, flores, dulces, cocos, fósforos
lo único es que tiene que parar
Si el vidrio de su carro no está sucio
con mucho gusto se lo ensucio más
La luz dura tanto como el disgusto
pero el impuesto a la miseria hay que pagar
Eso es lo justo
Impuesto a la miseria hay que pagar
Después del susto
cuando creyó que le iban a pegar

Y agrega en el montuno:

Un tipo con el trapo sucio tratando de limpiarte el carro
Del otro lado una señora vendiéndote una pastillita para curarte el catarro

Gente que trata, gente que lucha, gente buscando cómo comer
Sobre el sol de verano se derrite un eslogan que dice “El pueblo al poder”
Dicho y hecho, con qué derecho se ve más hambre que nunca y mas confusión

Por su parte, en “El apagón” (*Amor y Control*), dibuja el entorno urbano, el vecindario, con tintes irónicos. No queda sino aceptar con humor que somos parte de la pobreza y el atraso:

No más torturas, no abran el hoyo
se fue la luz, que viva el subdesarrollo

y remata:

Quinientos años de cotorreo
Se fue la luz ¡y sigue el saqueo!

Sin embargo, es importante señalar que si El Barrio es el escenario *bladiano* por excelencia, *la esquina* es la expresión más familiar de ese mundo. No en balde Ismael Miranda, “el sonero mayor”, lanzó un disco dedicado a esos sitios tan importantes para la vida del barrio latino, con temas compuestos por Rubén Blades, del que César Miguel Rondón señala que: “Ese mismo año (Ismael Miranda) grabó “Las esquinas son”, festiva pachanga que sirvió para retratar las incidencias acostumbradas en una esquina cualquiera de un barrio cualquiera”.¹¹³

Es en la esquina donde los personajes actúan: en la esquina se reúnen y se separan, asesinan, roban, sufren o se enamoran. Así, cuando murió la vieja Chana “guardó silencio el fogón de la esquina” (“Chana”, *Doble filo*, 1987). Pedro Navajas, el “matón de esquina”, mientras camina “pasa la vista de esquina a esquina” y es “como a tres cuadras de aquella esquina” donde encuentra a Josefina Wison, su próxima víctima. (“Pedro Navaja”, *Siembra*, 1977).

Es también en las esquinas donde la gente pide que se termine el racismo: “lo pide la gente en todas las esquinas; ay! muévete mi América, Mi América Latina!” (“Muévete”, *Live!*, 1990) y es “al muchacho de la esquina”, a quien Blades le canta (“Pueblo”, *Metiendo Mano*, 1975). Del mismo modo es “El farol de la esquina” quien alumbró a Pablo Pueblo cuando regresa cansado del trabajo por las noches (“Pablo Pueblo”, *Metiendo Mano*, 1975).

¹¹³ César Miguel Rondón. *El libro de la Salsa*. Página 362.

Tal vez el mejor ejemplo de la importancia de *la esquina* en los mundos creados (y recreados) por Rubén Blades sea el tema “Maestra Vida”, incluido en el disco-drama que lleva el mismo nombre. El clímax de la historia que se narra durante dos discos —la crisis de Ramiro DaSilva y el consiguiente diálogo con la Maestra Vida—, no se da frente a la tumba de su padre Carmelo DaSilva, sino en la esquina del Barrio (como puede verse en el diagrama del análisis de la estructura temporal de la obra incluido en la página 88). En la introducción del tema, dice el narrador:

“Todos los hechos lo condenaban, las anécdotas y los recuerdos hablaban mal de él, con los ojos en el piso, sufriendo las malas jugadas de su existencia, Ramiro recorrió las calles del Barrio, la misma esquina con su mismo olor... todos los hechos lo condenaban. Sin embargo, nadie hablaba de su soledad, de aquellos años en la cárcel, de las cosas que hizo y dejó de hacer, de su eterna mala suerte. Parado en la esquina, Ramiro respondió las preguntas que jamás le hicieron, después de todo, su único premio era la vejez: La misma recompensa que recibió su padre Carmelo, la misma recompensa que de seguro recibiría su hijo Rafael. Es una noche de mayo de 1970, Ramiro sigue en la esquina, sólo como siempre...”

Queda claro que si bien es cierto que El Barrio es el escenario de las historias *bladianas*, es en La Esquina donde los hechos ocurren.

Conclusiones

Muchos estudios e investigaciones se han hecho sobre la Salsa Narrativa y sobre las prácticas musicales que se generan en el Caribe y en América Latina. Muchas páginas más se han escrito sobre los autores del *boom* y las obras de la *nueva novela latinoamericana*. Aun así, poco o nada ha sido mencionado sobre el papel que juega la utopía en la conformación de la idea de América contenida en la lírica de las canciones salseras. Por lo general, se argumenta que, hablando de la música en el Caribe, la expresión trasciende el verbo y que, para expresar lo que la palabra no alcanza a manifestar, se utilizan indistintamente el cuerpo, los gestos, el ritmo y el baile. Esto obedece a que, “silenciadas nuestras lenguas” durante siglos, las “voces” en el Caribe no necesariamente están ligadas a procesos lingüísticos verbales, sino que se manifiestan y codifican de otras formas, en las cuales, el cuerpo, el movimiento, los instrumentos musicales y la imaginación se rigen por otra percepción y organización del tiempo, el espacio, las ideas y las relaciones. Aunque concordamos plenamente con esta idea, es importante considerar que, a la par de estas maneras de concebir y percibir la música, existen también algunas corrientes en América Latina en las que la lírica juega un papel fundamental. Ejemplos de ello son movimientos como la Nueva Trova Cubana, el movimiento de la canción brasileña protagonizado por Chico Buarque o la Salsa Narrativa impulsada por Rubén Blades (no en balde, esta última ha sido catalogada también como “Salsa Intelectual”). En todos estos casos, la producción musical trasciende al baile y al entretenimiento como único destino, para convertirse en un vehículo al servicio de las ideas y de la construcción de las identidades regionales y continentales. Se trata de canciones en las que, a través de la ficción, se “discuten” nuestro presente y nuestro futuro, nuestras “maneras” de ser modernos, nuestras democracias y el papel que, como comunidad, jugamos en el gran concierto humano. Todavía más; tanto Chico Buarque como Rubén Blades, han llegado a participar activamente en la administración pública de sus países como Ministros de Cultura y de Turismo respectivamente, lo que habla de una preocupación activa por la transformación de las sociedades a las que pertenecen. En el caso de Blades, la elaboración de un repertorio supone la construcción de un discurso de emancipación para

América Latina suscrito por millones de personas desde Nueva York a la Patagonia. Hurgar en sus canciones en busca de nociones como *utopía* y *alteridad*, y de las estrategias como estas son codificadas en las piezas emblemáticas de la Salsa Narrativa, por lo tanto, no resulta banal en absoluto. Por el contrario; descifrar los mecanismos cotidianos a través de los cuales se construyen las identidades colectivas en nuestro continente, supone uno de los retos y de los mayores ámbitos de competencia de los Estudios Latinoamericanos. Como el mismo Blades respondió en la entrevista que le hicimos, “para construir un nuevo orden es necesario, primero que nada, imaginarlo con todos sus detalles”.

El análisis de la noción de utopía inscrita en un discurso sostenido por más de cuarenta años, como ha sido el de la obra de Rubén Blades, e indagar en los recursos que éste toma prestados de otras corrientes artísticas para elaborar su obra, bien merecen más de una cuartilla.

La Salsa Narrativa cumple una función muy importante en tanto que significa una práctica cultural productora de sentido y por lo tanto, de ideas, representaciones y visiones del mundo, además de funcionar como una gramática del reconocimiento y del interconocimiento social. Así, esta práctica estaría cumpliendo una tarea de construcción de identidad al clasificar, catalogar, categorizar, nombrar, distribuir y ordenar desde el punto de vista de un “nosotros latinoamericano” contrapuesto a un “otro extranjero”. Aquella *contraimagen* que Europa generó de América, habría de ser recuperada por América para definirse frente al nuevo “otro”: los Estados Unidos.

La “magia” y la diversidad se convirtieron, según la Salsa Narrativa, en nuestras características más evidentes, y la “verdad” en un aliado cuya principal manifestación resultó ser la palabra: escrito o cantado, el idioma español fue por fin nuestro, no una lengua extraña impuesta por los que llegaron a colonizarnos hace cinco siglos, sino ese elemento propio que permitió nos permitiría poner en marcha un proyecto emancipador: descubrir quiénes somos y qué apariencia tenemos. En esto coincide Rosalba Campra:

“La aspiración a la propia centralidad se vuelve espejismo dominante. Sólo que este desplazamiento del eje no se obtiene desde adentro de la literatura. En el dato político está el

origen de esta modificación objetiva. La Revolución Cubana marca el momento del viraje. Es como si, visible por primera vez para los demás, en cuanto productora de un envidiable fenómeno propio, América Latina resultara también visible para sí misma: finalmente se ha vuelto contemporánea del resto del mundo. A partir de este momento se desarrolla una segunda etapa, en la que el balbuceo alcanza la dignidad de la palabra”.¹¹⁴

No significa que antes de este auge no hubiera *palabra*. Imposible negar la obra de Rubén Darío, del argentino José Hernández, del mexicano Ramón López Velarde o de José Martí. Sin embargo, será gracias al *boom* de la *nueva novela* que América se verá como un escenario realmente importante en el panorama de los creadores literarios y no como semillero de autores aislados: “Pero es alrededor de los años sesenta cuando, junto con el proceso de autoconciencia política, se delinea una deslumbrante constelación literaria: las obras de Sábato, Cortázar, Roa Bastos, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, Puig...”¹¹⁵

Imposible no establecer una relación entre esta nueva forma de blandir la palabra —desde la literatura y la música popular— y las viejas visiones de América plasmadas en la mitología; desde las leyendas de El Dorado y el país de La Cucaña hasta la Utopía de Tomás Moro.

Sin embargo, en el discurso planteado por la Salsa Narrativa y las novelas del *boom*, el sitio mágico en el que todo puede suceder ya no define la identidad de América frente a Europa, sino la de América Latina frente al resto del mundo, en especial frente a los Estados Unidos, el nuevo Calibán. El subcontinente se vuelve un mundo nuevo. En este arquetipo de la vida latinoamericana, lo barroco constituye un síntoma de la forma particular en la que se manifiesta la modernidad, y esto se hace evidente en los extremos que coexisten en las realidades de “nuestros pueblos”.

Esto es que, si en el contexto del capitalismo fordista es la racionalidad homogeneizante y el esfuerzo en el trabajo lo que hace la diferencia, en América Latina son las diferencias con el otro y la relación de injusticia y explotación las que ponen de manifiesto el papel del hombre, pues “cuando ellos llegaron nosotros ya estábamos aquí”. Sin embargo, para la Salsa Narrativa, esto forma parte del proyecto americano, pues llegará el momento en el que en América se

¹¹⁴ Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. Editorial siglo XXI. 2ª edición. Página 22.

¹¹⁵ *Ibidem*.

reestablezca el orden primigenio, la justicia original. Esa es la “verdad” que subyace bajo el territorio americano, desde el río Bravo hasta la Patagonia, la fuente de la magia: la esperanza, la fe.

Por todo lo anterior podemos concluir que, en la visión de América que subyace en la Salsa Narrativa:

1. La Utopía no es sólo el terreno del deseo proyectado en la imaginación. Para que la Utopía sea tal, debe imperar en ella el afán por lo justo, la imagen de “lo que debe ser”. Eso implica necesariamente una actitud crítica ante el modo de ser actual del mundo humano. En el caso de América Latina, esta justicia consistiría en terminar con las relaciones de explotación a las que la región ha sido sometida desde su encuentro con Europa.
2. Nacida en un contexto de alta efervescencia política, la Salsa Narrativa guarda algunas afinidades con la música cubana que ya estaba experimentando nuevas formas, más o menos alejadas del son, hacia los años 50. Sin embargo, la Salsa Narrativa representa también algunas rupturas importantes, particularmente en el terreno de la lírica. Aun conservando ciertas convenciones formales (la afinidad con la estructura del romance) adquiere fuertes elementos de la narrativa latinoamericana de la época.
3. La Salsa Narrativa de Rubén Blades comparte con el Realismo Mágico y con la *nueva novela latinoamericana* una noción extraordinaria del tiempo que difiere de la noción occidental determinada por algunas características:
 - El pasado está en permanente flujo hacia el presente, las personas y objetos del pasado interactúan con el presente y el futuro de forma activa.
 - El futuro corresponde a una promesa, al “tiempo nuevo” de la reivindicación latinoamericana, es decir a poner fin a las relaciones de explotación económica y laboral.

- El presente es un momento de lucha, el movimiento crítico del descubrimiento de “la verdad”.
 - Esta nueva idea del tiempo es expresada a través de la recuperación y utilización de metáforas e imágenes literarias muy específicas: el olor de las flores que viene del mar anunciando la muerte, el recuerdo de la abuela, el regreso a la infancia o el viaje a la semilla.
 - En lo formal, esta relación con el tiempo se da a través de recursos propios como la *anacronía* y la *elipsis*.
 - En la Salsa Narrativa, como en el caso de la *nueva novela latinoamericana*, la mayoría de los personajes corresponden a los antihéroes: Cipriano Armenteros, Pedro Navajas, Adán García, Pablo Pueblo, Camilo Manríquez o Ramiro DaSilva.
4. La identidad de América, su “verdad”, es algo que está por descubrirse. Tal develamiento implica una lucha, una emancipación, teniendo como objetivo el reestablecimiento de la *justicia original* previa a la Conquista. Para ello se recuperan las figuras de Blacamán y Calibán, originales de *La tempestad* de Shakespeare, y que son utilizadas por José Enrique Rodó y Roberto Fernández Retamar como alegorías de la emancipación latinoamericana. De esta manera, es gracias a la idea de alteridad, a su relación con respecto al “otro”, que se define el latinoamericano. El carácter colectivo latino contrasta con el individualismo sajón: si el término América Latina es una respuesta a la América anglosajona, el individuo latinoamericano se distingue a sí mismo por *ser objeto de la explotación* del anglosajón.
5. Esta lucha se libra al mismo tiempo en el “terreno del bien y del mal”, y la principal herramienta de América la constituye la fe, entendida como la esperanza en que la *justicia original*, el final de la explotación, podrá restablecerse algún día. Esta fe es el sustento de la “magia” propia del Nuevo Mundo; y es la cualidad principal de Macondo-América Latina, el sitio donde todo es posible. América recobra, de esta forma, su dimensión *utópica*.

6. Sin embargo, en la Salsa Narrativa, esta transformación se da en un contexto urbano y colectivo: los espacios de la ciudad juegan un papel preponderante. “El Barrio” y “las esquinas” son el ambiente donde los personajes se desenvuelven como colectividad. La esquina es el punto de encuentro, el espacio de la interacción humana, el escenario político donde, un día, la verdad será revelada.

Encore: El resurgimiento de las utopías

He vivido en el monstuo y le conozco las entrañas
José Martí

¿Qué podemos decir hoy, en el año 2013, que nos encontramos tan cercanos y a la vez tan distantes de ese mundo que vio nacer a la *Salsa Narrativa*? ¿Qué esperar de un discurso que tiene el *restablecimiento de la justicia* como fundamento cuando las condiciones políticas, sociales y económicas en la actual América Latina son tan distintas a aquellas que se gestaron a la mitad del siglo pasado?

A poco más de cincuenta años del nacimiento de las prácticas salseras, el panorama mundial vuelve a ponerse agitado: desde hace un año, en Santiago de Chile los estudiantes salen a manifestarse en las calles exigiendo sus derechos.¹¹⁶ En Europa, movimientos como el del 15-M, también conocido como movimiento de los *Indignados* o *Spanish Revolution*¹¹⁷ y manifestaciones como *Occupy Wall Street* son noticia frecuente en los diarios. En México, a raíz de las elecciones presidenciales, pero con demandas que van mucho más allá, surgió el movimiento estudiantil #Yo soy 132. Las invasiones injustificadas de los Estados Unidos a Irak y a Afganistán, los asesinatos y la violación de los derechos humanos perpetrados impunemente hacia los pobladores en esos países y en la base naval de Guantánamo, en Cuba, despiertan protestas en el mundo entero, mientras el bloqueo económico impuesto a la isla por parte del gobierno norteamericano permanece. La *Primavera Árabe*, que consiste en la demanda, por parte de las

¹¹⁶ Estas movilizaciones surgieron de parte de estudiantes que rechazan el sistema educacional chileno, que provee una amplia participación del sector privado respecto a la del Estado. Actualmente, solo el 25% del sistema educativo es financiado por el Estado, mientras que los estudiantes aportan el otro 75%.⁵ Este sistema fue originado durante la dictadura de Augusto Pinochet a lo largo de los años 1980 finalizando con la promulgación de la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE) cuatro días antes de entregar el poder. Esta ley dejó al Estado en un rol regulador, delegando gran parte de la enseñanza al sector privado

¹¹⁷ El Movimiento 15-M, también llamado movimiento de los indignados, es un movimiento ciudadano formado a raíz del 15 de mayo de 2011 con una serie de protestas pacíficas en España con la intención de promover una democracia más participativa alejada del bipartidismo PSOE-PP y del dominio de bancos y corporaciones, así como una "auténtica división de poderes" y otras medidas con la intención de mejorar el sistema democrático. Ha aglutinado a diversos colectivos ciudadanos con distintos lemas, como el de la manifestación del 15 de mayo: «No somos marionetas en manos de políticos y banqueros»¹ o «Democracia real ¡YA! No somos mercancía en manos de políticos y banqueros». El movimiento toma el nombre a partir del escritor y diplomático francés Stéphane Hessel, uno de los redactores de la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948 y autor del libro "¡Indignaos!", donde se plantea un alzamiento contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica.

sociedades civiles (por medios que van de la autoinmolación al derrocamiento de los gobiernos) de mayores libertades democráticas, ha logrado traer para esa región cambios políticos, económicos y sociales en países como Túnez, Argelia, Omán, Egipto, Siria, Yemen, Libia y Marruecos. Desde las *redes sociales* (Twitter, Facebook) y los espacios virtuales que suponen las nuevas tecnologías como el internet, fenómenos como *Wikileaks* y *Anonymous* están contribuyendo a la construcción de un nuevo orden mundial.

En América Latina, el triunfo de los partidos de izquierda —Michel Bachelet en Chile, Cristina Fernández de Kirchner en Argentina, Evo Morales en Bolivia, Hugo Chávez en Venezuela, Dilma Rousseff en Brasil y Ollanta Humala en Perú— parecen reavivar las esperanzas para esta parte del mundo.

En este marco, no faltan las propuestas musicales que traigan a escena la discusión de la identidad latinoamericana: grupos musicales como los puertorriqueños Calle 13, el francés Manu Chao, la colombiana Totó la Momposina y el mismo Rubén Blades ponen, una vez más desde las canciones, la identidad de América Latina a discusión. Y, de entre los escombros de la memoria surge de nuevo la Utopía...

BIBLIOGRAFÍA

Arentz, Isabel. *América Latina en su música*, México, Siglo XXI-UNESCO 1977.

Attali Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores. Traducción de Ana María Palos. Primera edición en español. 1995.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca. Primera edición 2003. México.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Grijalbo CONACULTA. México DF 1990

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica. México. Segunda edición. Tercera Reimpresión. 1984.

Castro, Américo. *Iberoamérica*. Nueva York. Drydden Press. 1966.

Contreras, Félix *La música cubana. Una cuestión personal*. Ediciones Unión. La Habana. 1999.

Delannoy, Luc. *Caliente! Una historia del Jazz latino*. Fondo de Cultura Económica. México. 2001.

Eco, Humberto. *Cómo se hace una tesis*. Gedisa. Barcelona España. 2000.

Friedman, Jonathan. *Identidad cultural y proceso global*. Amorrurtu editores. 2001. Buenos Aires.

García Canclini, Néstor y Carlos Juan. *Las industrias culturales en la integración Latinoamericana*. Editorial Grijalbo. Primera edición 1999. México.

García Canclini Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo. Colección los Noventa. Primera edición. 1989. Ciudad de México.

García Canclini Néstor. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo. 1995 Primera edición. Ciudad de México.

García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto*. Siglo Veintiuno editores. Colección Pensamiento Caribeño. Primera edición 2002. Ciudad de México.

Genieve Bolleme. El pueblo por escrito. Significados Culturales de lo popular. Editorial Grijalbo. Colección los Noventa. Primera edición. 1990. Ciudad de México.

Habermas, Jürgen. *La constelación Posnacional. Ensayos Políticos.* Editorial Paidós. Barcelona. Buenos Aires. México. Primera edición 2000.

Haydon, Geoffrey. Marks, Denise. *Repercussions. A celebration of african-american music.* Century publishing Co. London. 1985.

Hernando Sampieri, Roberto. Metodología de la investigación. Mc Graw Hill. Tercera edición. México.

Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados, aventuras de la modernidad en América Latina.* Fondo de Cultura económica. Segunda edición. 1995. Santiago de Chile

López de Jesús, Lara Ivette. Encuentros Sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales. Siglo XXI Editores. Colección Pensamiento Caribeño. Primera edición 2003.

Ortiz, Fernando. Africana de la música folklórica en cuba. La Habana. Universidad Central de las villas. 1965

Padura Fuentes, Leonardo. *Los rostros de la Salsa.* Editorial Planeta. 1999.

Pérez Fernández, Rolando. La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina. La Habana. Premio Casa de las Américas. 1988.

Pierre-Charles, Gérard. *El pensamiento sociopolítico moderno en el Caribe.* UNAM- FCE. México. 1985.

Piglia, Ricardo. Crítica y Ficción. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona 1986.

Quintero Rivera, Ángel G. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical.* Siglo XXI Editores.

Retamar, Roberto Fernández. *Para el perfil definitivo del hombre.* Editorial Letras Cubanas. Primera edición 1995. La Habana.

Roberts, John Store. *El toque Latino. El Impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos.* Editores Mexicanos asociados. 1982.

Rondón, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano*. Ediciones B.

Rowe, William y Schelling, Vivian. *Memoria y modernidad. Cultura Popular en América Latina*. Grijalbo, CONACULTA.

Said, Edward. *Musical Elaborations*. Nueva York. Columbia. University Press. 1991.

Santiesteban, Argelio. *El Habla Popular Cubana de hoy..* Editorial de ciencias sociales, la Habana, 1982.

Touraine, Alain. *¿Podremos vivir juntos?* Fondo de Cultura Económica. Segunda edición 1997. México

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Ediciones Península. Primera edición en español. 1980. Barcelona.

Zea, Leopoldo. *¿Por qué América Latina?* Textos de Ciencias Sociales. Coordinación de difusión cultural. Dirección de literatura UNAM. México 1988.

Anexo 1 Entrevista

Transcribimos a continuación las respuestas que Rubén Blades ofreció en Boca del Río, Veracruz, durante la conferencia de prensa del 2º Festival Internacional de la Salsa en 2012.

***Rubén, desde tu caso ¿Cómo has proporcionado más felicidad a la gente?
¿Siendo funcionario público o músico?***

Rubén Blades: Yo creo que son dos cosas distintas en dos planos paralelos igual de importantes. Usted no va a resolver el problema de Pablo Pueblo cantando, pero sí puede cantar de Pablo Pueblo cuando nadie se acuerda de Pablo Pueblo, crear el argumento, plantearlo públicamente, lograr que personas se identifiquen con el hecho de que, efectivamente, hay gente que, a pesar de los crecimientos económicos no están formando parte de las ventajas que esos crecimientos económicos plantean. Y después de sostener los argumentos usted cambia las cosas, o las cambia por la vía pacífica o las cambia por las armas. Si las cambia por la vía pacífica, que es la que yo escojo, yo tengo entonces que salir de la seguridad que yo tengo, de mi posición, al servicio público donde hago de funcionario por cinco años... que, cuando uno entra al servicio público... usted entra y ya asume una responsabilidad. Porque todo el mundo cree verdaderamente que puede hacer el trabajo de uno, y mejor. Pero el hecho es que nosotros tenemos que admitir las consecuencias, y en mi caso, es irme de la denuncia de lo que es Pablo Pueblo a la propuesta de cómo voy a ayudar a que la situación de esa persona mejore efectivamente. Y eso lo voy a abordar desde el proceso político, me dediqué cinco años a eso, nada más, porque si me hubiera dedicado a la música o al cine durante ese periodo, los enemigos políticos que uno tiene inmediatamente brincan y dicen que uno es diletante o que simplemente uno no está poniendo atención al cumplir con su trabajo. Y durante ese periodo no extrañé el hecho de que no trabajaba como músico, porque tenía otra escena y otra responsabilidad que también me parece importante. Durante esos cinco años no tuve ni guitarra en la casa, yo estaba en mi trabajo, sin ninguna distracción. Y me hizo este trabajo menos egoísta, mucho más solidario con la gente, me hizo

entender mejor a mi país, salí yo creo que mejor persona que cuando entré, porque cuando uno entra al servicio público desarrolla un nivel de paciencia. Hay gente que tú conoces trabajando que preferirías ahorcarlos, pero no puedes porque eres un servidor público. Y hay gente que no entraría a tú casa pero tienes que charlar con ellos porque eres servidor público. Y uno va desarrollando un nivel de... no de tolerancia sino de paciencia que me ayuda ahora en el trato diario. No solamente con amigos, con personas que conozco sino con mi familia. Así que ambas cosas son importantes, y en el caso mío yo sentía que había una contradicción que resolver, porque cuando yo escribí Pablo Pueblo yo estaba en la universidad y estaba libre, no tenía las condiciones económicas que ustedes me han dado. No las tenía en ese tiempo. Entonces llega el momento en que hay una contradicción, y esa contradicción tú la resuelves como hice yo: creando un partido político, primero corriendo para presidente y ahora dedicándome cinco años a esto. La música me ayudó mucho cuando estábamos en el servicio público, porque la gente llegaba y llegaba porque tenemos credibilidad, y el problema es que el político por lo general no tiene credibilidad porque promete una cosa y hace otra. Así que las dos cosas son importantes.

Desde la música, desde la Salsa ¿Cuál es tu aportación a la cultura?

Yo tuve la oportunidad de conversar con Carlos Fuentes. Nos conocimos cuando estábamos en Harvard. Yo estaba en la Universidad de Harvard como estudiante y él, en ese tiempo –si no me equivoco–, era profesor. Y yo tuve el placer de ver una conferencia de Carlos Fuentes donde hablaba de Bernal Díaz del Castillo y la conquista de la Nueva España. Una conferencia magistral que dio ante un teatro completamente abarrotado de gente. Al final de esa conferencia –eso, si no me equivoco, fue en 1984– yo me acerqué y conversando, después nos fuimos a tomar un café, y cuando estábamos tomando el café empezamos por supuesto a hablar de libros y de mil cosas. Y don Carlos me dijo algo que nunca en la vida se me olvidará. Don Carlos me decía que la razón por la cual él respetaba el trabajo que nosotros hacíamos, porque también a Carlos Fuentes usted lo podía encontrar en la Ciudad de México o en un bar del Barrio. Él estuvo allí una vez

que nosotros tocamos con Willie Colón, estaban, en una mesa, Carlos Fuentes con su esposa Silvia y en otra mesa García Márquez con su esposa Mercedes. Allí se quedaron toda la noche. Y me decía Carlos que él lo que respetaba era que cuando él hacía una novela, a él le costaba desarrollar el tema doscientas o doscientas veinte páginas, por ejemplo. Pero que cuando nosotros escribíamos una canción como Pedro Navajas, por ejemplo, nosotros teníamos solamente seis o siete minutos. Y para poder desarrollar el argumento dentro de un esquema aristotélico –comienzo, medio y final o resolución– y no sólo eso sino dirigirlo hacia una audiencia que era asumido que no era audiencia que leía libros, y de repente lo que estábamos haciendo nosotros, decía don Carlos, eran cuentos cortos. Pero la diferencia era que lo de nosotros eran cuentos cortos cantados. Y la diferencia era que eran cuentos dirigidos a una clase popular, en el que mucha gente –que está en una zona completamente equivocada– considera que no son cultos. Por lo general, mucha gente lo cree en el sector popular, de donde venimos todos. Entonces, decía don Carlos que por eso él admiraba el trabajo que hacíamos, y que él lo consideraba como parte de lo que era la propuesta cultural de un país o de una ciudad. Y eso a mí nunca se me olvidó, ese argumento, porque venía de él. He tenido conversaciones con otros escritores también, sobre esos temas, sobre si lo que hacemos es simplemente “salsa” o si es un argumento cultural. Entonces, el argumento que tenía don Carlos, y el argumento que tiene Gabriel García Márquez y los intelectuales, es que esto forma parte de la construcción cultural. Por lo tanto, hoy, cuando yo lleve a cabo el concierto, no es yo que vaya a enseñar nada distinto, porque voy a identificarme con toda la gente que está allí, cuando canto canciones como Amor y Control, o el padre Antonio, o Ligia Elena o Plástico, etcétera, que son cantos que la gente reconoció, hizo suyos, y que describen situaciones humanas, que por la forma como se están planteando en términos escritos, son consideradas también una forma de literatura popular. Y en ese sentido cabemos todos los que estamos en eso, no solamente yo, porque la gente habla de que yo hago “salsa intelectual”. No. Yo lo que simplemente hago es cuentos cortos. Quizás sí los planteo más allá del esquema tradicional de las canciones de “vente, mamá, vamos a gozar”. Y eso también está bien, es necesario tener todo tipo de música. Parte de la música va dirigida al escape.

Perfecto, todos necesitamos escapar de una forma u otra. Pero cuando uno huye de la realidad ya llegan los problemas. Pero también yo creo que se puede realizar un trabajo de información, un trabajo también que demuestre que los problemas que hay en un lugar son los problemas que existen en otro lugar. La propuesta que hacemos es en la cultura nacional y como quiera que hablamos de humanos, lo que funciona en Panamá humanamente también funciona en Boca del Río, y funciona en cualquier idioma, es bien importante eso también.

Rubén, ¿qué papel juega la Utopía en la idea de América contenida en tus canciones?

Mira, la Utopía es importante porque tenemos que imaginarnos primero. La imaginación es necesaria para poder crear nosotros un argumento mejor que el argumento que hoy de alguna forma u otra nos define en términos políticos y en términos sociales. Yo creo que ya es hora de que empecemos a considerar la creación de un nuevo paradigma. Y para eso tú tienes que creer en algo que no existe hoy, y desde ese punto de vista podemos hablar de utópico, y nosotros podemos empezar entonces a generar una respuesta. Cuando yo fui funcionario público, muchas de las veces que trataba de empezar cosas que eran distintas, la primera barrera que me encontraba era que me decían que eso nunca se había hecho. La utopía representa la oportunidad de plantear posibilidades que no forman parte del vocabulario diario. Yo creo que eso reside también en buena parte en el hecho de ser artista. Como artista uno piensa distinto que las personas que están dedicadas a otra actividad. Así que la utopía para mí es sumamente importante porque yo no puedo quedarme satisfecho con lo que hay, y cada vez que uno dice “¿por qué no hacemos esto?”, generalmente te dicen la otra: “eso no está bien” o “eso no se puede”. Así que yo creo que la utopía sí es importante porque cimienta el planteamiento de la posibilidad del sueño hacia algo mejor, o de la esperanza hacia algo mejor, y sin eso pues no vamos a hacer nada.

¿Hay algo que estés cocinando actualmente?

Rubén Blades: Cuando yo escribí Maestra Vida, tenía treinta años, quiere decir que han pasado treinta y cuatro años desde que escribí eso. Por supuesto,

cuando empecé a cantarla me identificaba más con Ramiro que con Carmelo, y ahora, cuando llega el momento en en que te das cuenta que tienes más pasado que futuro, entonces comienzas a administrar tu tiempo de una manera distinta. Cuando tienes treinta o veinticinco años crees que vas a vivir para siempre. Cuando llegas a cierta edad comienzas a administrar el tiempo de forma diferente, siempre y cuando tengas salud. Y yo lo que estoy haciendo ahora mismo, lo que he estado haciendo estos años, es trabajo. Estoy haciendo un disco con Cheo Feliciano que se llama "A ver" que sale el 29 de mayo. Chao canta cuatro temas míos y yo canto cuatro temas de él, el me escribió un tema, yo le escribí un tema a él y hacemos dos boleros juntos. Hice un disco de tangos. Hicimos un disco con Boca Livre, el grupo de Brasil. Yo siempre quise cantar, hacer armonía con grupos como Boca Livre. También hicimos temas que ya han sido grabados por mí, los rehicimos al estilo de Boca Livre. Hablé con Paco de Lucía, vamos a hacer un disco de boleros con Paco y vamos también a tener a Editus, el trío que va a trabajar con Paco. Regrabé "Cantares del subdesarrollo" con Roberto Delgado, lo hicimos con la banda. Grabé el primer álbum de Medoro Madera, ¿saben quién es Medoro Madera? Medoro Madera es el negro cubano que vive dentro de mí y el negro que vive dentro de todos ustedes. Grabamos el disco. Y me quedan posiblemente tres discos más que quiero hacer.

Anexo 2/ Canciones

1. Adán García
2. Agua de luna
3. Aguacero
4. Blackamán
5. Bochinches
6. Buscando América
7. Chana
8. Chilam Balam
9. Cipriano Armenteros
10. Claroscuro
11. Como nosotros
12. Conmemorando
13. Creencia
14. Desahucio
15. El padre Antonio y el monaguillo Andrés
16. En el semáforo
17. Estampa
18. Isabel
19. Jiri Son Bali
20. Juan González
21. Juan Pachanga
22. Juana Mayo
23. La canción del final del mundo
24. La cita
25. La rosa de los vientos
26. Laura Farina
27. Ligia Elena
28. María Lionza
29. Muévete
30. Nacer de ti
31. Naturaleza muerta
32. No te duermas
33. Ojos de Perro azul
34. Pablo Pueblo
35. Patria
36. Paula C
37. Pedro Navajas
38. Plantación adentro
39. Plástico
40. Plaza Herrera
41. Primogenio
42. Pueblo
43. Puente del mundo
44. Siembra
45. Tiburón
46. Tiempos

47. Todos vuelven
48. Vida

Adán García

El último día en la vida de Adán García
lo halló como to's los otros de su pasado
soñando ganarse el gordo en la lotería
los hijos y la mujer durmiendo a su lado

Adán salió de su casa al mediodía
después de una discusión muy acalorada
su esposa quería pedirle plata a los suegros
y Adán besaba a sus hijos mientras gritaba:

Esto se acabó vida
la ilusión se fue vieja
el tiempo es mi enemigo
en vez de vivir con miedo
mejor es morir sonriendo
con el recuerdo vivo

Por última vez entró a la tienda del barrio
y ahí le fiaron un paquete de cigarrillos
por la avenida central lo vieron andando
sin rumbo las manos dentro de los bolsillos

Desde que Adán fue botado de su trabajo, dijo un vecino
noté en su forma de ser un cambio muy raro
él siempre tan vivaracho ahora andaba quieto
pero en la tranquilidad del desesperado

Dice el parte policial que Adán llegó a un banco
y le gritó a una cajera que le entregara
todo el dinero que ella en su caja tuviera
y que si no lo hacía pronto que la mataba

El hombre me amenazó con una pistola, dijo la doña
por eso es que yo le daba lo que él quisiera
por la clase de salario que aquí me pagan
no voy a arriesgar la vida que dios me diera

Cuentan que al salir Adán corriendo del banco
se halló con una patrulla parqueada al frente
que no le hizo caso al guardia que le dio el alto
que iba gritando y sonriendo como un demente

Al otro día los periódicos publicaban
la foto de su cadáver en calzoncillos
la viuda de Adán leyó en la primera plana
ladrón usaba el revólver de agua de su chiquillo

Esto se acabó vida...

Agua de luna

No hay respuesta a la pregunta para qué uno nace
Ni hay respuesta a la pregunta para qué uno muere
Misterios que no tienen fin
Yo sólo sé que cuando hay vida todo se puede y que si uno usa lo que tiene
comprenderá
Y que se puede dar sentido a lo absurdo, haciendo que sea este mundo la razón
de nuestro llegar
Si me inventaron yo también puedo inventar
Mi propio rol y justificar en esta tierra mi voluntad
Viva mi tierra y mi tradición y nuestra gente

Agua de luna!

Yo no me vendo ni venderé mi antecedente
Mira el ejemplo que Gabo da: raza y talento
No hay imposibles ni los habrá cuando no hay miedo
A to's los barrios de América que echen pa' lante
Que mejores días se que vendrán no hay quien lo aguante
Tras la tormenta el sol brillará yo sé que viene aché
Vuelvo a la entraña de mi mamá, los dos sonriendo

No hay respuesta a la pregunta para qué uno nace
Ni hay respuesta a la pregunta para qué uno muere
Pero por algo estamos aquí

Coro:

Desde el guajiro Caribe, le traemos agua de luna!

Agua de luna Ricardo, eso quita la amargura
El rocío de las entrañas cualquier enfermedad cura
Una bandera y el alma como mi gente ninguna
Que habrá más paz la tormenta, no tengo la menor duda
Vuelvo a la entraña del cielo y me abraza su hermosura
Como mi tierra no hay nada que le iguale en sabrosura

Coro:

Dale duro que esa es rumba!

Aguacero

Norte claro y su oscuro
Aguacero viene seguro
De puntillas, para que no duela
Mi recuerdo trae la voz de abuela:
Los años nos hacen libres,, o prisioneros
Un vaso medio vacío también está medio lleno
La vida es una ventana, o un basurero
Según el punto de vista que defina al pasajero
Viene el agua, nos anuncia el trueno
Parpadeando se derrama el cielo

La mano de mi abuelita
Me lleva entre el aguacero
Hasta una ciudad distinta
Donde se vivió sin miedo
Sin rejas en las ventanas
Sicarios o pordioseros
Ni arañas haciendo nidos
En nuestra ilusión y sueños
Viene el agua. Aguacero
Mi ciudad se ha vuelto dura y sabe a fuego
Un torbellino de buitres
Entristeciendo sus techos
Pero crece mi confianza
Al ver entre el aguacero
El rostro de mi abuelita
Que me hace creer que puedo
Claroscuro, gris silencio
Esperanza, hoja al viento
Huele a agua, y hoy, de nuevo
Nuestro barrio respira cielo
Viene el agua, otro tiempo
Abuelita: creo que puedo
Agua que va a caer

Blackamán

Blackamán y Calibán usando su magia para rescatar
el honor que manchó la baba de una codicia sin igual
Mirando al mundo en technicolor,
con un libreto de su invención,
filma la escena un director que habla un idioma que no sé yo
Los que eran dueños no lo son ya
Se han vuelto sombras de América
Pronto surge la película
Donde se pierde la identidad de un continente
Porque una y otra generación envió a su gente

¡Caribe!

Nos enseñaron a leer y a hablar para repetir lecciones con que domar nuestra
voluntad
Fue así como casi olvidé lo que fui, pues al amo no le conviene la verdad

Hablado: En reconocimiento a la presencia africana en la formación histórica de
nuestro continente América, un macorugane de Panamá le envía un abrazo a
Puya ororó otande

Coro: Mago Blackamán reinventa a Calibán

Soneo:

Nuestra historia aún existe, solo hay que redescubrirla
Porque desde niños nos enseñan verdades que son mentiras
Porque crecemos como loros amaestrados pa' repetirlas
El racismo los complejos, el machismo y la apatía

Blackamán y Calibán, usando su magia para rescatar
El dolor que manchó la baba de una codicia sin igual

Bochinches

Mi madre no descansó y trabajó hasta preñada
Por eso a donde ella fuera yo adentro la acompañaba
Y mi abuelita decía, y así nos salió en la baraja
Que en la casa de lo obres hasta el feto trabaja

Pregúntale a Paco de Lucía!

Agua!

A la mansión del patrón un negro ha sido invitado
Lo mandaron a buscar un muerto desesperado
Al no poder curara al señor nuestros blancos e ilustres doctores
Del brazo de la patrona llegó san Martín de Porres

El negro milagroso!

Linares!

Manejaba su virtud como si ella fuera un taxi
Por plata iba el pasajero de la teoría a la praxis
Su cuerpo una carretera que accidentó a mucha gente
Su amor un huérfano herido siempre buscando parientes

Más agua!

Camilo!

Buscando América

(Rubén Blades, *Buscando América* 1984).

Te estoy buscando a América y temo no encontrarte
Sus huellas se han perdido entre la oscuridad
Te estoy llamando a América pero no me respondes
Te han desaparecido los que temen la verdad

Envueltos entre sombras, negamos lo que es cierto
Mientras no haya justicia, jamás tendremos paz
Viviendo dictaduras, te busco y no te encuentro
Tu torturado cuerpo, no saben donde está

Si el sueño de uno es sueño de todos
romper la cadena y echarnos a andar
Tengamos confianza, pa' lante mi raza
a salvar el tiempo por lo que vendrá

Te han secuestrado América, y amordazado tu boca
Y a nosotros nos toca ponerte en libertad
Te estoy llamando América. Nuestro futuro espera
Y antes que se nos muera, te vamos a encontrar (ayúdenme a buscar en el folleto original).

Te estoy buscando América, te estoy llamando América oh oh (coro)
Luchando por la raza y nuestra identidad
Te estoy buscando América, Esta es mi casa
te estoy llamando América oh oh (coro)
Y vamos a encontrarte entre esta oscuridad

Te estoy buscando América, te estoy llamando América oh oh (coro)
Te han desaparecido los que niegan la verdad
Te estoy buscando América, te estoy llamando América oh oh (coro)
Y a nosotros nos toca hoy ponerte en libertad.

Buscando América (Versión en vivo)

(Rubén Blades, Rubén Blades y son del solar Live!, 1990)

...dentro del trabajo que hablábamos anteriormente, está esta canción también que formó parte de un álbum que se titula buscando América (hace la traducción al inglés) y me permito decir una cosa: acuérdense siempre de algo, y esto es sin ánimo de ofender a nadie, pero acuérdense de una cosa: que América es un continente y todo el que nace en América es americano. No es solamente de un grupo. Todo el que nace en el continente americano es americano, igual que todo el que nace en el continente europeo es europeo, así que (hace la traducción al inglés) y continúa con el discurso en inglés: The more we think about it, the more sense it makes, cause we should be working together as oppose that against each other. We have to talk, and we have to deal with the fact that we are all here,

nobody is gonna leave and we made as well make the best of it, lets play our strengths as oposite to our differences, with respect and we will get somewhere.

América es un continente muy barroco!
Te estoy buscando a América y temo no encontrarte
Sus huellas se han perdido entre la oscuridad
Te estoy llamando a América pero no me respondes
Es que te han desaparecido los que temen a la verdad

Viviendo dictaduras te busco y no te encuentro,
tu torturado cuerpo, no saben donde está
sigo pensando América que vamos a encontrarte,
Ese es nuestro destino, nuestra necesidad (¡por voluntad!)

Si el sueño de uno es el sueño de todos
Romper la cadena y echarnos a andar
Entonces tengamos confianza
que América es nuestra casa, pa lante mi raza
a salvar el tiempo por lo que vendrá

Te han secuestrado América y han amordazado a tu boca
Y a nosotros nos toca hoy ponerte en libertad
Te estoy buscando América, nuestro futuro espera
y antes que se nos muera te vamos a encontrar
Tenemos
podemos

Te estoy buscando América, te estoy llamando América (coro)
Buscando ese camino entre la oscuridad
Te estoy buscando América, te estoy llamando América (coro)
Pero no tengo miedo, me acompaña la verdad
Te estoy buscando América, te estoy llamando América (coro)
Mirando su futuro entre la inmensidad
Te estoy buscando América, te estoy llamando América (coro)
Tu conmigo y yo contigo caballero, vamo'a ver lo bonito que será

Te estoy buscando América, te estoy llamando América (coro)
Viviendo dictaduras entre mediocridad
Te estoy buscando América, te estoy llamando América (coro)
Entre los ojos de un perro azul riendo sarcásticamente en la oscuridad
Te estoy buscando América, te estoy llamando América (coro)
Oyendo la campana que da la libertad
Te estoy buscando América, te estoy llamando América (coro)
Y a nosotros nos toca su gloria celebrar

Y otra vez a nombre de son del solar y su servidor Rubén, muchísimas gracias a todos por su presencia hoy, y con confianza, por muy difícil que sea la cosa, hay con qué, tenemos el deber y vamos a hacerlo, adelante y gracias.

¡Se puede! ¡Se puede! ¡Se puede! ¡Se puede!
¡Son del solar!

Chana

Triste fue el momento
que envolvió a la tarde
no hubo guaguancó

Guardó silencio el fogón de la esquina
cuatro velas alumbraron al cajón
y los rostros expresaron sentimiento
dolorosa la intención

Te nos fuiste vieja Chana y el misterio aquel ha regresado
igual que aquellas palomas que volaron y se fueron
y que sin saber por qué lloraron
y que sin saber por qué lloraron

Triste fue el momento
que envolvió a la tarde
no hubo guaguancó
no hubo guaguancó

Coro:

Aquellas aves que volaron que me cuenten donde fueron

Soneo:

Aquellas aves que volaron que me cuenten donde fueron
Hasta que altura llegaron y si al ver llover sonrieron
Che que, que me digan donde. Ven che, que me digan lo que vieron
Qué lugares visitaron y si algo pa' mi trajeron
Qué lo cuenten en confianza que nos digan que aprendieron
Si desde la cima del mundo cuántas cosas buenas vieron

Aquellas aves que volaron que me cuenten donde fueron

Hasta qué altura llegaron y si al ver llover sonrieron
Qué me digan dónde che che, que me digan donde campanero
Qué lugares visitaron y hasta qué altura subieron
Que me digan de una vez que es lo que pa' mi trajeron
Mi canción va pa' ti Chana guaguancó bien callejero
Si por mí les preguntaron y lo que ellas respondieron
Si de mí se recordaron y de mí algo sintieron

Para que baile Gabriel García Márquez. Gózalo jejema (Gabriel García Márquez)

Aquellas esas aves esas aves que volaron en bandada que me digan donde
fueron
Qué lugares visitaron y si algo pa' mí trajeron
Que me digan si desde la cima del mundo se ven las cosas buenas caballero

Si llevaron mi mensaje y digan qué respondieron
Si de mí se recordaron y si algo pa' mí trajeron

Chilam Balam

Cuando acabe la raíz del trece a?
Sucederá que verá elipsar
Cuando llegue la señal del cielo allá en Tanká
Sucederá
Que verá elipsar
él llegará
allá en tanká

Coro:
Verá elipsar!
Allá en tanká!

Lo dice la profecía
del templo en Chilam Balam
el sol brillará de noche
el día del juicio final

Coro:
Amanecerá y veremos!

Soneo:
Desde el cielo una promesa
A la tierra alumbrará
Quetzalcóatl a la cabeza
Del Cusco a Tenochtitlán

Coro:
Verá elipsar!
Allá en tanká!

Y cuando llegue ese día
Por fin traerá la verdad
Creerán los que no creían
Que América brillará

Cipriano Armenteros

En 1806, allá por el mes de enero
En las llanuras del Chamen
Cayó Cipriano Armenteros,
así fue

El pueblo se reunió ver
Cuando preso regresaba
Escortado por las tropas
Que el cabo Flores mandaba

La gente al verlo caído
De él se reía y burlaba
Armenteros en silencio
Sólo miraba y callaba

Los hombres del bandolero
Al rescate se lanzaron
Por caledonia pasaron
Temprano de madrugada

Emeterio y Pascual Gómez
Desfilaban en vanguardia
Mederos y Urbano el Santo
Y Facundo en la retaguardia

La banda atacó de sorpresa
Al galope sus caballos
La tropa dormía en defensa
Los españoles confiados

Cuando empezó el tiroteo
Quedó Armenteros salvado
Así lo cuentan los viejos
Así se fugó Cipriano
Y dicen que andan buscando
A los que de él se rieron
En el pellejo de esa gente, mi hermano
Estar yo no quiero

Y tiembla la tierra, se escapó Armenteros...

Las ventanas están cerradas
No se abren ni por dinero
Todas las puertas trancadas
Ay con las llaves del miedo

Y tiembla la tierra, se escapó Armenteros...

Por caledonia pasaron
Temprano de madrugada
Mira tú si metían miedo
Que ni los gallos cantaban
Y tiembla la tierra, se escapó Armenteros

Están corriendo los blancos
Están corriendo los negros
Está rezando to'el mundo
Ay prendiendo cuca en los pueblos

Por los lados de Veraguas
Me dicen que lo vieron
El sol escondió sus rayos
Por temor al bandolero

Y tiembla la tierra, se escapó Armenteros

Clarooscuro

En la tienda de Catarino la comida le da sabor a la boca como el que deja una larga enfermedad
Del mar se derrama un viento que huele a ahogado y a rosas la gente sueña
mientras sobre la marea se quiebra una luna verde
El pueblo entero se esconde tras presentimientos y la sombra militar
A las once de la noche se recogen las aceras y la gente a va a sus casas a olvidar

Sólo un claro oscuro, entre vida y muerte
Un olor a rosas llega desde el mar
Entre claro oscuro, entre vida y muerte
un olor a rosas llega desde el mar

La gente está preocupada por que están sintiendo al revés
y aunque la radio no diga nada todos saben por qué
cangrejos plateados, la luna han robado
y no la quieren devolver
el pueblo espera en silencio
que al regreso 'e la marea el olor a rosas vuelva como ayer

Entre claro oscuro, entre vida y muerte
un olor a rosas llega desde el mar
entre claro oscuro, entre vida y muerte
un olor a rosas llega desde el mar

Coro:

Un olor a rosas llega desde el mar!

Soneo:

Mientras un pueblo entero se oculta tras la sombra militar
tiene el presentimiento de que algo grande va a pasar
perfume de sombras se derrama del ayer
si no vuelve la marea el sol no puede aparecer
la gente está triste porque ha vuelto a oscurecer
para el horizonte pajaritos de papel
llega lleno de esperanza llenando el alma de fe
claro oscuro del Caribe donde to' puede suceder

Nos morimos cada noche sin saber cómo nos vamos
y vivimos sin recordar lo que vimos cuando nos despertamos
cada cual a su manera busca la salvación
dos mil años traen un precio, pero la esperanza no
a peso la rabia, a dólar la vida y es gratis la fe
en el mundo del Caribe hasta de noche se ve
no se pierde el que conoce la manera de llegar
pero nadie sabe lo que tiene hasta que lo deja atrás
la muerte no se detiene por amor o por dinero

un perfume claro oscuro en un mundo de extranjeros

Como nosotros

Cuando era niño mi barrio era un continente
Y cada calle era un camino a la aventura
En cada esquina una memoria inolvidable
En cada cuarto una esperanza ya madura

En nuestros viajes de ida y vuelta a los luceros
Fuimos piratas saltimbanquis y vaqueros
Nuestra pobreza nunca conquisto al dinero
Pero en las casas nunca se rindió el yo puedo

Me iba a la cama con la fe del que ganó
Me despertaba con la paz del que aprendió
Que lo importante en esta vida es el tratar
Que lo que cuesta es lo que no voy a olvidar

Crecí luchando
Como los otros
Los que crecieron como yo

De humilde cuna
Con su fortuna
Hecha de sueños
Como yo
Como yo

Mi adolescencia no fue fácil de llevar
Como tratar de atar un zapato al caminar
Nuestra inocencia retrocede al comprender
Que en la vida real
La injusticia puede golear a la verdad

Muere familia, se nos va el primer amor
Se confunde lo que una vez se afirmó
Una mudanza deja el viejo barrio atrás
Crece el bigote y la responsabilidad

Trabajaba y pensaba si otros como yo
Siendo tan jóvenes sentían mi soledad
Si aún compartí nuestras almas la ilusión
De que el muchacho siempre triunfara al final

Me preguntaba
Si aún había otros
Como nosotros, como yo
Aún resistiendo
Aún sin rendirse

Aún recordando como yo
Como yo
Y en la curva de los años me encontré
Con los muchachos con los que solía jugar
Con los que senderos de estrellas caminé
Cuando el horizonte era un atajo sobre el mar

Y recobramos las memorias con café
Y nos tratamos aún de tú y no de usted
Y reafirmamos la lección que el tiempo da
Que cuando hay vida siempre hay posibilidad

La lucha sigue
Y sobrevive
Como nosotros, como yo
Y en otros barrios
Hay otros niños
Como nosotros, como yo
Como yo

Vaya! Perfume a flores! Walter

Como nosotros!

Y ahora la fiesta se soltó con Nelson González de Puerto Rico!

Conmemorando

Impulsado por la fuerza de su mente
En la soledad de su imaginación
Con la fe que hace al mortal omnipotente
Sobre la frente del sol
Viaja Colón

Lo acompañan el rebelde, el incrédulo, el valiente,
la esperanza y la desesperación
Los futuros militares, caudillos y cardenales,
la guerrilla y el germen de una nación

El plebeyo junto al noble en el mismo paso doble
por el oro la pasión y la conquista
y Colón es su almirante y dios porta el estandarte de Castilla y Aragón, imperialista
viajan diablos y madonas, ignorancias y diplomas, idealistas mercenarios y
patriotas
inocentes y culpables, ricos, pobres, miserables
hermanados en su búsqueda de gloria

ése fue el mejor momento de la gran equivocación
cuando frente a lo imposible
latió un solo corazón

Comenzaron apostando el alma con la esperanza invencible del que ha sido un
perdedor
terminaron humillando al cielo, destrozando sus estrellas y orinándose en la luna y
en el sol
la cruz que luego bendijo a los indios fue la que al principio hablo de amor
la injusticia no termina para el indio
cinco siglos no han calmado su dolor

Positivo y negativo se confunden en la herencia de 1492
hoy sin ánimo de ofensa hacia el que distinto piensa
conmemoro, pero sin celebración

Coro:
conmemorando
quinientos años

Soneo:

El ser latino
quinientos años
y todavía se hace camino
buscando América y aún no te encuentro

de llanto y risa, de sentimiento
a todos los indios de nuestras tierras
esperando una justicia que todavía no llega
una esperanza que no termina
de una alegría que sigue viva
nuestra costumbre, nuestra cultura

Creencia

En algo hay que creer
Por algo hay que vivir
Pues sin razón de ser no hay caso
Cuando se tiene fe
Desde su cúspide
Se ve más allá del fracaso
Arena movediza, el sentimiento:
Un unicornio salpicado en sangre
Aprendo y desaprendo al sufrimiento
Y caigo pero vuelvo a levantarme
Entre la realidad y la fantasía
Construyo un sobrenatural reinado
Y arguyo ahí mis errores cada día
Y espero ser, por eso, perdonado

En cada población, en toda religión
El vicio y la virtud combaten
El tiempo inmemorial
Se enfrenta el bien al mal
Sin que se resuelva el debate

El camino lo hace la fe
No se puede vivir sin fe
Alabao sea el amor, Hosanna!

Desahucio

La soga sigue partiendo por lo más fino
de más está predicar que así es el destino
parece que no tener plata es un delito
que vale más la injusticia que el ay! bendito

Los pobres querían un sitio en donde vivir
y comenzar desde ahí su recuperación
sabían que su permanencia allí era ilegal
pero sin dinero no hubo otra solución

Su desahucio todo el mundo lo comentó
justicia que en asesina se convirtió
tronchando la vida humilde de una mujer
la ley aplicada mal, deja de ser ley

No fueron en nombre
del entendimiento
no hubo explicaciones
ni hubo sentimiento
luciendo uniformes
de orden y proceso
llegó un pelotón
de fusilamiento
la sangre inocente
nos cubrió de duelo
los gritos de muerte
despertaron a un pueblo
cuerpo acribillado
que lección encierras:
para el pobre el cielo
pa'l rico la tierra
cuerpo acribillado
que lección encierras:
para el pobre el cielo
pa'l rico la tierra

Adolfina vive!

Coro:

Adolfina se dejó matar, desde el cielo nos perdonará!

Soneo:

Ella no te pide pena, sólo tu respeto y ya
Todos tenemos derecho a vivir con dignidad
No te pide privilegios ni te pide caridad
Esto debe quedar claro: sin justicia no habrá paz

Si esta tierra es para todos no la asfixies con alambre
Para tu vivir mejor no mates a otros de hambre
Sin demagogia ni ideología dale entrada al pobre en la economía
La patria no es una finca que se puede hipotecar
Si es verdad que cristo viene, mejor huye camará

El padre Antonio y el monaguillo Andrés

(Rubén Blades, *Buscando América* 1984)

El padre Antonio Xejaira vino de España
buscando nuevas promesas en esta tierra
llegó a la selva sin la esperanza de ser obispo
y entre el calor y entre los mosquitos habló de cristo

El padre no funcionaba en el Vaticano
entre papeles y sueños de aire acondicionado
y fue a un pueblito, en medio de la nada a dar su sermón
cada semana, pa' los que busquen la salvación

El niño Andrés Eloy Pérez tiene diez años
estudia en la elementaria Simón Bolívar
todavía no sabe decir el credo correctamente
le gusta el río, jugar al futbol y estar ausente

Le han dado el puesto en la iglesia de monaguillo
a ver si la conexión compone al chiquillo
y su familia está muy orgullosa, porque a su vez
se creen que con dios conectando a uno, conecta a diez

Suena las campanas un, dos, tres,
del padre Antonio y su monaguillo Andrés

El padre condena la violencia
sabe por experiencia
que no es la solución

Les habla de amor y de justicia
de dios va la noticia
vibrando en su sermón

Suenan las campanas un dos tres
del padre Antonio y su monaguillo Andrés

Al padre lo halló la guerra un domingo en misa
dando la comunión en manga de camisa
en medio de un padre nuestro entró el matador
y sin confesar su culpa le disparó

Antonio cayó, hostia en mano y, sin saber porqué
Andrés se murió a su lado sin conocer a Pelé
y entre el grito y la sorpresa, agonizando otra vez
estaba el cristo de palo pegado a la pared
nunca se supo el criminal quién fue
Del padre Antonio y su monaguillo Andrés

Pero suenan las campanas otra vez
del padre Antonio y su monaguillo Andrés

Coro:

Suenan las campanas!

Soneo:

Tierra va a temblar
Por América
Oh! Virgen señora
¿Quién nos salva ahora?
De Antonio y Andrés
óyela otra vez
Centroamericana
Por mi tierra hermana
Mira y tú verás
El mundo va a cambiar

Soneo:

Para celebrar
Nuestra libertad
Porque un pueblo unido
No será vencido
De Antonio y Andrés
Venga y suénala otra vez
Por un cura bueno
Arnulfo Romero
De la libertad
Por América

En el semáforo

Hay un supermercado en el semáforo
cualquiera cosa que quieran comprar
fruta, flores, dulces, cocos, fósforos
lo único es que tiene que parar
Si el vidrio de su carro no está sucio
con mucho gusto se lo ensucio más
La luz dura tanto como el disgusto
pero el impuesto a la miseria hay que pagar
Eso es lo justo
Impuesto a la miseria hay que pagar
Después del susto
cuando creyó que le iban a pegar

Tenga cuidado y no vaya a atropellar
a la niña que iba vendiendo el pibán
alce el vidrio pa' que vea los pimentones
Juegue en ritmo, no vaya a perder el Rolex

Llévese por favor la flor marchita
Y el pan que bajo el sol se fermentó
El maní dulce pa' darle un cuarto a su misa
plátano verde para pagarle al doctor
Ay señor!
Hay un supermercado de dolor
Eh, ay señor!
Hay un mercado de dolor

Coro:
En el semáforo!

Soneo:
Un tipo con el trapo sucio tratando de limpiarte el carro
Del otro lado una señora vendiéndote una pastillita para curarte el catarro
Gente que trata, gente que lucha, gente buscando cómo comer
Sobre el sol de verano se derrite un eslogan que dice el pueblo al poder
Dicho y hecho, con qué derecho se ve mas hambre que nunca y mas confusión
dentro e' los pechos
Espera el rico, espera el pobre, la clase media, pensando en el papa Egoró
Patria son tantas cosas bellas, bellas, bellas
Gente trabajando pa' que la vida no les duela
Hoy por ti, mañana por mí
Cuidado, quizás seas tú el que mañana esté allá afuera
Maestra vida camará, te da, te quita, te quita y te da
Una mano que se extiende una mano que responde
Si esto no es el panameño dime ¿qué somos entonces?
Patria son tantas cosas bellas

Estampa

(Rubén Blades, *Mundo*, 2003)

Lleva mi entraña la emoción
Que en otra vida alguien sintió
Viaja en mi instinto información
Llena de historias que hablan de mis antepasados

El *Clan de Lara* en África
Va del Asia a Europa, y América
Recorre un mundo en transición
Donde el futuro en espiral se reproduce

La canción de la Etiopía y Mesopotamia
De alma en alma comunica su memoria
En la quena de los incas oigo a Irlanda
Y al Irán al escuchar gaitas de Escocia

El planeta no le pertenece a un grupo
Fue creado para que todos lo andemos
Recordemos lo que un día cada ser supo
Dando el paso que comprendió al ser primero

Repite mi alma la ilusión
Que otros caminos convocó
Y aunque hoy soy otro sigo igual
Otra silueta que se encamina al horizonte

Entretejer universal
antepasado original
copia la estampa en mi interior
que identifica al ser del que surgió la vida

No te olvidaremos
Habla Nelson

Al grupo folklórico experimental

A todos los rumberos
Para celebrar
Los tiempos que se fueron
Para nunca olvidar

! Allende y quiñones!
Mudanza y acarreo:
Ellos tocan, yo soneo!
Dibuja man!

Domingos en los barrios
No te olvidaremos!
La calle con su olor
No te olvidaremos!
La esquina, el vecindario
No te olvidaremos!
Nuestro primer amor
No te olvidaremos!
Rumba, buena vaina y los olores
No te olvidaremos!
Cuando calienta Enero
No te olvidaremos!
Con Puente en los timbales
No te olvidaremos!
Rumbeando desde el cielo
No te olvidaremos!
Vaina, San Felipe, Chorrillos, Barranquilla,
No te olvidaremos!

Roberto Rodríguez vive!
No te olvidaremos!

Te recordaremos!
A mi amigo Luis Santiago
Tirando flores!
de Venezuela y a toda la gente de la huaila
Tirando flores!
A Alianza Lima y El Callao
Tirando flores!
Siempre vibrando en la memoria
Tirando flores!

Isabel

Parpadean los cielos confundiendo sombras y el agua comienza a caer
Un presentimiento aún sin nombre envuelve a Isabel
Libera un pasado cargado de recuerdos más dulces que su realidad
Cada vez que el cielo se quiebra los siente olvidar

Todo es posible y nada se pierde en Macondo
hasta sus fantasmas rehúsan ir a otro lugar
Isabel siente la lluvia en Macondo
darle olor a su soledad
y explicación a su ansiedad
borrando el pecado
llueve en Macondo
relámpago limpia un dolor
ancestral

Sonríe a tu entraña pues todo es posible cuando uno revive el ayer
El tiempo no existe ni el miedo a lo que hubo una vez
A hierba mojada, a tierra encantada, huele a nostalgia el jardín
Cien años resbalan misterios que no tienen fin

Soneo:

No hay mal que dure cien años, ni alma que no se quiera salvar
Lo que antes se había podrido vuelve a su estado natural
Cuando hay vida to' es posible Isabel vuelve a pensar
El pasado se despierta y los fantasmas vuelven a testimoniar

Coro:

Cae agua e luna en Macondo, limpia un pecado mortal

Cruza el rayo misterioso y vuelve el cielo a parpadear
Un olor a iglesia y a rosas ¡ay! nos llega desde el mar
La pregunta de un ahogado, ¿quién la puede contestar?
Isabel lleva en su entraña un recuerdo inmemorial

Jiri Son Bali

Admiro la belleza pero en voz baja
El grito no impresiona a la eternidad
Las flores más bonitas son las del desierto
Pues pintan de colores su soledad

¡a Aché!
Lo que no se olvida es lo que nunca muere
Y el que no perdona nunca amará
Quien apaga un cigarrillo en un charco'e sangre
Por su indiferencia se condenará

Vamos pa' New York

No hay que temer a lo desconocido
No, no te asuste lo que aún hay que hacer
Que si tú vas compay, compay yo voy contigo
Camino que nos lleva que nos trae también
Agua

Como decía Cheo Feliciano: se soltaron los caballos Familia

Juan González

La historia que van a escuchar está basada en hechos ficticios, cualquier coincidencia 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

Coro:

La sierra viste de luto mataron a Juan González!

Soneo:

Se han secado los ricachuelos no florecen los rosales
Con el calló Paco el indio y el bueno 'e Paco Fernández
Tiraron al león más bravo, al hijo 'e Juana Morales
El indio solloza triste mataron a l tigre errante

Soneo:

Se han secado los riachuelos, no florecen los rosales
Tiraron al león más bravo, al hijo e Juana Morales
Con el tiraron a Paco el indio y los hermanos Velarde
De la sierra sale un grito, no ha muerto en vano compadre

Juan Pachanga

Ole lé a la la la lé.

Son las cinco'e la mañana y ya amanece
Juan Pachanga bien vestido aparece
todos en el barrio están descansando
y Juan Pachanga en silencio va pensando
y aunque su vida es fiesta y ron,
noche y rumba
su plante es falso igual que aquel amor que lo engañó
y la luz del sol va alumbrando
y Juan Pachanga el mamito va penando
vestido a la última moda y perfumado
con zapato 'e colores ye ye bien lustrados
los que encuentra en su camino lo saludan, hey man!
que feliz es Juan pachanga, todos juran
Pero lleva en el alma el dolor de una traición
que solo calman los tragos, los tabacos y el tambor
y mientras la gente duerme, aparece
Juan Pachanga con su pena y ya amanece

Coro:

Óyeme Juan Pachanga olvídala!

Soneo:

Amanece con la pena
no te quiere la morena
Mira que está amaneciendo
Y de amor te estás muriendo
Convídala, convídala, convídala
Ay, despierta y bótala
Porque nunca te ha querido
Dale también olvido
Deja el plante y la mentira
Que el amor no se mendiga

Juana Mayo

Juana Mayo, ave de la madrugada
de tristeza disfrazada
con perfumes y carmín
Juana Mayo, peregrina de la acera
veterana de la espera
callejera flor de amor
en sus noches
de hombre en hombre va pasando,
desesperada buscando
su razón para vivir
ríe por fuera y por dentro está llorando
pues lo que ella está buscando
no lo va a encontrar así

Todo cuesta y cada precio es diferente
en un sitio en que la gente
compra su felicidad
Juana Mayo, donde anónimos señores
sacan a pasear dolores
A un jardín de soledad

Coro:

Juana Mayo, dime varón si tú te acuerdas de ella!

De ella, la que recibió tu primera pasión en un cuarto baratieri de una anónima
pensión
Dime si te acuerdas de esa pecadora, ave de la madrugada que entre tragos de
cerveza compartió tu soledad
Veterana de la espera, de la calle Viena flor, su cuerpo tiene un precio pero su
alma no

En tus noches de estudiante ella fue tu profesora pero hoy, otra es tu señora
Juana es reina por la noche bajo el hombre que la ve pero de día sus clientes ni
saludan ni conocen
Recuerda el alma dormida aviva el sexo y despierte contemplando un recuerdo de
aguardiente

La canción del final del mundo

Prepárense ciudadanos, se acabó lo que se daba
Y a darse el último trago

No se me pueden quejar
Que el show fue bueno y barato
Y ante el dolor el buen humor es esencial

Que no les domine el miedo
No se pongan a gritar
Control y nada de nervios y cuidado con llorar
Que para bien o para mal lo mandamos a buscar
Y ahora nos llegó la cuenta y tenemos que pagar

Despídete de tu barrio y del mundo en general
Y que en la tierra nadie quede sin bailar
La canción del final del mundo
La canción del final del mundo

Se fue la barrera de ozono
No hay mas nada chico eh

La primera bomba ha caído en la casa del señor Rodríguez y se ha ganado una
lata de habichuelas, no digo la marca
La puede cobrar en el más allá

Hablado:

Todo mundo bien vestido y bien planchado como lo enseñó mamá
Para recibir al fin del mundo
Con los calzoncillos limpios

La la lá
Oye hermano el mundo se acaba
Yo vo' a bailar con mi hembra, ni más

Soneo:

Oye la rumba con la bomba y la verdad es
que me asombra que un mortal tenga tanto poder
Hay tiempo en calma todavía
de salvar la tierra mía y vamos a hacer lo que hay que hacer
El mundo se va a acabar compadre y ahora no queda más nada que inventar
Alegría bomba es
y más gente voy a ver mañana
y vamo'a formar un rumor
y un tremendo rumbón.

Coro:

Oh oh oh!

La cita

Gente sola
o en compañía buscando amor
buscando amor
Unos compran
otros venden
pues comprenden
que solo, nadie conquista al dolor
los días son iguales
la gente es la que cambia
si al fin y al cabo
el tiempo sólo es una invención
del ser humano

Somos juez que no perdona
a los demás mientras pregona
que el vivir es un esfuerzo egoísta
si no hay amor
de allí que la mujer que llegaba a las seis
es igual que el varón que llegaba a las dos
es la misma premisa
que con otra camisa
va cubriendo la misma intención

De este mundo
nadie se marcha
sólo cambiamos
de posición
no hay excusa pa justificar
nuestra inocencia en el juicio final
ya estamos condenados por haber inventado
el cómo condenar

Coro:

Despiértenme a la hora de la verdad!

Soneo:

Cuando suene la trompeta que anuncia el juicio final
Voy pa' la fila con mi hembra y bueno vamo'a ver que va a pasar
Sin miedo bien vestido y bien bañado como me enseñó mamá
Si yo nunca he preguntado cuantos son, yo lo que pregunto es donde están

En mi barrio va to' el mundo con la radio
Bueno, paren ya la lloradera que aquí nadie se va a salvar
Si de los pobres es el cielo, ¡júju! tengo nube asegurá
No empujen que es por gusto caballeros, van primero los de atrás

La rosa de los vientos

Cada uno lleva en sí la huella de su sueño

Quién dijo que la risa de tanta alma joven
Tiene que emigrar
Porque la llamarada de los sueños nobles
Ya no alumbra más
Quien dijo que nos gana el olvido
O que nos venció el jamás
Quien dice que hay caminos
imposibles de encontrar

Quien dice que perdimos siempre las angustias
Sigue panamá
Quien cree que no hay manera de dar a su historia un mejor final
Sigamos respirando también por los demás
Porque la causa es buena no me canso de tratar

Eh hay hombre, mi tierra y hombre
Eh hay hombre, mi patria y hombre

Quien dijo que la vida
Se puede apuntalar
A fuerza de mentiras
Removiendo heridas y olvidando amar
Como borrar distancias
Sin echarnos a andar
Por que asumir que el norte esta en el sur y delirar

Coro:
Yo soy de donde nace la rosa de los vientos
La azota el vendaval pero crece por dentro

Listado:
Chiriquí presente
Boca del toro, presente
Veraguas, presente
Herrera, presente
Los santos, presente
Conclai, presente
Colón, presente
Darién, presente
Panamá, presente
Cunayala, presente
Curobe, presente
Enverá, presente

Laura Farina

Faltando menos de un año para morirse
Onésimo se encontró al amor de su vida
Después de vivir robándole a gente triste
Tocó a las puertas de su alma Laura Farina

Oh, oh!

Onésimo en su mundo 'e saco y corbata
jamás respetó a los que no tuvieran plata
él siempre consideró lo más importante
sobre la espalda del pobre echar pa' lante

La única rosa que vio aquel pueblo
fue la que a Laura le regaló
contaba riéndose mamá grande
y así la hembra se le entregó

Habla senador
miente a tu nación
engañando gente
ganaste un millón
Pero de nada te vale pues tu corazón
falló al momento en que funcionó
la única vez que tu alma quiso hablar la verdad
ya era muy tarde pa conversar

Último premio, final soborno
haz que me quiera viejo francés
mira que muero ten compasión mujer
Laura Farina couchée avec moi, allé

Coro:

Pájaro'e papel no puede cantar

Soneo :

Aunque sea bonito, aunque pue'a volar
Lo que no tiene alma no puede soñar
¡Ay! puro lujo afuera y por dentro na'
Sobre la mentira brilla siempre la verdad
No encuentra la vida quien no la sale a buscar
Dijo una voz riendo desde el más allá
Que nunca sale el clavo de un amor fatal
No hay nada que cure esa enfermedad
Ni con rezo 'e papa ni por orden militar
Ya que como Laura Farina no hay hembra ni habrá
Nunca una imitación puede con la original

Ligia Elena

Ligia Elena la cándida niña de la sociedad
se ha fugado con un trompetista de la vecindad
el padre la busca afanosamente
lo está comentando toda la gente
y la madre pregunta angustiada ¿en dónde estará?

De nada sirvieron regaños, ni viajes, ni monjas
ni las promesas de amor que le hicieran los niños de bien
fue tan buena la nota que dio aquel humilde trompeta
que entre acordes de cariño eterno se fue ella con él

Se han mudado a un cuarto chiquito con muy pocos muebles
y allí viven contentos y llenos de felicidad
mientras tristes los padres preguntan ¿en dónde fallamos?
Ligia Elena con su trompetista amándose está

Dulcemente se escurren los días en aquel cuartito
mientras que en las mansiones lujosas de la sociedad
otras niñas que saben del cuento al dormir se preguntan
Ay señor y mi trompetista ¿cuándo llegará?
Otras niñas que saben del cuento al dormir se preguntan
Ay señor y mi trompetista ¿cuándo llegará?

Coro: Ligia Elena está contenta y su familia está asfixiá

Soneo:

Ligia Elena está contenta y su familia está asfixiá
Se escapó con un trompeta de la vecindá
Se llevaron la niña del ojo'e papa
¿En dónde fallamos? pregunta mamá
Se ha cola'o un niche en la blanca sociedad

Coro: Ligia Elena está contenta y su familia está asfixiá

Soneo:

Pudo más el amor que el dinero, señor
Qué buena la nota que dio aquel trompeta
Eso del racismo brother no está en ná
Deja que la agarre, nos jura el papá
Ligia Elena está llena de felicidad

Papá: ¡Le voy a enseñar , yo la voy a agarrar!

Mire doña Gertrudis le digo que estoy a mi lo que más me choca es que esa mal
agradecida yo pensaba que me iba a dar un nietecito con los cabellos rubios, y los

ojos rubios, y los dientes rubios así como Freddy Donahiu y viene y se marcha
con, con ese tuza, ay ay no, ay, ésta juventud

María Lionza

En la montaña de Sorte por Yaracuí
en Venezuela
vive una diosa
en la montaña de Sorte por Yaracuí
vive una diosa
una noble reina
de gran belleza
y de gran bondad
amada por la naturaleza
e iluminada de caridad
y sus paredes son hechas de viento
y su techo hecho de estrellas
la luna, el sol, el cielo y la montaña sus compañeros
un río, quebradas y flores sus mensajeros

Oh! salve reina! Maria Lionza
por Venezuela va con su onza y cuidando está
y va velando
a su tierra entera
desde el guajiro
hasta Pumaná
cuida el destino
de los latinos
vivir unidos
y en libertad

En la montaña de Sorte por Yaracuí
en Venezuela

Coro:

María Lionza hazme un milagrito y un ramo'e flores te vo'a llevar!

Soneo:

Un ramo'e flores de flores blancas cual la pureza de tu bondad
A to'a la gente allá en los cerritos y allá en Caracas protégela
Doña María cuenten lo que cuenten a la autopista del entero voy a llegar
Y va cuidando a su Venezuela desde su guajiro hasta Pumaná

Fue por el río o en Aguanares que el coromoto la vio brillar
Ella es la reina que el pueblo adora ella es la diosa más popular
Flores para tu altar doña María te vo'a llevar
Con tabaco y aguardiente la ceremonia ya va a empezar
Nos despedimos con un saludo de Puerto rico y de Panamá

Muévete

De el caribe a Soweto en África
Va nuestra canción con un saludo
a los que defienden su derecho a dignidad
y usan la verdad como su escudo
no hay bala que mate a la verdad
porque la defiende la razón
reunámonos todos pa acabar con el racismo
muévanse y con todo el corazón
las almas no tienen color

hay unos que buscan su comodidad
y esto ha sido así toda la vida
y el que va adelante casi nunca mira atrás
para ayudar a que lo pida
pero un día llega la necesidad
de seguir un rumbo diferente
de darnos la mano pa acabar con el racismo
depende el futuro de la gente

Coro:
muévete, muévete!

Soneo:
Todo el mundo de frente ay con la verdad
muévete ahora mismo con seguridad
para acabar con el racismo que hay aquí y allá
todo el mundo de frente contra su maldad
por eso lo decimos ay! con *Los Van Van*
lo pide la gente cualquiera sociedad
lo pide la gente en todas las esquinas
ay! muévete mi América, mi América Latina
pa' acaba' el racismo que hay aquí y allá
lo piden los niños y mamá y papá

Hablado:
Toda América completa, completa América
una sola casa

(presentación y solos de los músicos)

Coro:
Camará, camará, anda, muévete,
oh oh! camará!

Nacer de ti

Vengo del mar y la angostura
cruce del camino y de la tarde
vengo de las huellas y pisadas
de gaviotas viajando a contra luz

Vengo del tiempo tuyo
y del tiempo mío
de los que llegaron
del que no se fue
mis amores se agrietaron
y mis sueños sucumbieron
en la estela de los barcos
soy de los puertos terminales
soy de negros cabotajes
e incontable multitud

Coro:

*Vengo del mar y la angostura
Del cruce del camino y la tarde*

Soneo:

Soy el abrazo que espera al que quiera regresar
Y la mano saludando al que acaba de llegar
Soy viento sol y palmera, luna, selva, cielo y mar
Río, llano y cordillera y me llamo Panamá

Fui rebelión, cimarronaje, campanario de frágiles ciudades
Ruta viento y polvareda
Fui la fiebre y el oro que pasó

Coro:

*Nacer de ti, ser la tierra
Y el que se queda, nacer de ti*

Soneo:

Quiero ser el camino del que regresa
Porque para el alma nunca hay frontera
Guararey son mejorana y cumbia morena
Barrio y trabajo, beso de abuela

Ser la estrellita de mi bandera
Fiel a mi patria hasta que muera
Desde Chiriquí al Darién siempre tierra de la buena
Y a pesar de los sinvergüenzas Panamá no se doblega

Naturaleza muerta

El último árbol del Brasil fue desenterrado a los pies, decente edad
único sobreviviente del reino vegetal
comienza una nueva era, es la proclama oficial
los indios que lo cuidaban se fueron esa noche caminando sobre el mar
el último árbol del *Matto Grosso*
el último árbol del Brasil
fue vendido para pagar la deuda externa
luego de una subasta febril
el árbol fue cubierto 'e celofán
fotografiado por la prensa internacional
despedido con honores por el gobierno militar
fotos del árbol serán ofrecidas a precio popular
en el ministerio para el desarrollo
en el congreso hay un cuadro colgando en la pared
la pintura muestra la selva que antes existía
la flora que había y que se fue
dicen que el pintor se suicidó
luego de terminada su labor
el último árbol del Brasil
va hacia el extranjero, pa' que así fuera yo

No te duermas

Coro:

No te duermas!

Cuánta amargura
Sonambuleando
No tengas miedo
Te están llamando

En el letargo de la locura muere el recuerdo
No existen fechas ni existen horas, sólo momentos

Coro:

No te duermas!

Niñita anciana
Mira en el patio
Despierta hermana
Te estoy mirando

Grité pa' quebrar la jaula de tu tormento
Lloré pa' borrar la huella de tu silencio

Ausente del mundo en tus noches
de lluvias y cantos de grillos
de viajes por selvas de sombras
que sólo conocen los niños

Jamás sonreiré nos dijiste
mordiéndote tu angustia de piedra
mojada con llanto de aurora
tu ropa despojo de estrellas

Coro:

No te duermas!

Los tres pensamos
di nuestro nombre
vuelve y despierta
llora o responde

No te duermas
No te duermas

Coro:

*Abre los ojos y tú verás!
Que amor sin dolor no es amor de verdad!*

Soneo:

Niña peregrina, mágica alma
Regresa de tus sueños hoy ya es mañana
Brilla el eco de tu risa en la oscuridad
Tu reino claro oscuro de la soledad
Mis gritos entre ella no regresan
Que cuida tu inocencia en la realidad
En la eterna noche de tu locura
Quisiera que mi voz fuese tu luna

Respira el viento de rosas que viene del mar
Algunos casos borra la enfermedad
Mira el regalo que trajo la marea
Un verde ramo de estrellas, ven pa' que veas
Acuérdate que siempre estarás conmigo
No amor, no importa donde vaya yo estaré contigo
Sólo recuerda lo último que viste
Pero no sabré nunca por que te fuiste
volverás

Ojos de perro azul (versión en vivo en Nueva York)

Ojos de perro azul
Mirando cínicamente a la ciudad
Juzgando elípticamente a la sociedad
Sonriendo críticamente a la humanidad

Ojos de perro azul
Buscando de mente en mente la realidad
Esperando de repente ver la verdad
Brillando ominosamente en la oscuridad

Paseo que se transforma en fuga
escape que se convierte en cita
se empaña el sentido en nuestra vida
cuando corremos en eternas retiradas
que pretendemos tornar en descubrimientos
cada mañana

Ojos de perro azul
Saltando de rostro en rostro en su soledad
Midiendo al miedo en distancias por caminar
Deseando encontrar su casa en lo que no es ya

Ojos de perro azul
encadenado a un pasado sin voluntad
sin ser esclavo tampoco está en libertad
con sueños que no recuerda al despertar
mirando gente que se ha dado a la fuga
pueblos corriendo en eternas retiradas
viendo su huida convertirse en cita
pues del encuentro con la verdad nadie se escapa
aunque te escondas tras la promesa de un mañana
ya eso no alcanza

a Colombia!

Ojos de perro azul
tropezando por las calles con la maldad
riendo sarcásticamente al comprobar
que hoy la mentira es más fuerte que la verdad

y da pena, y da pena!

yo!

Coro:
Mira donde vas!

Soneo:

El que se ríe de la verdad llorará por su mentira
Y para ti que es mejor perder, ¿el alma o la vida?
Valores falsificados adora esta sociedad
Ten cuida'ó si no te embarras con tanta mediocridad
Si tú no usas la cabeza, otro por ti la va a usar
Abre los ojos muchacho no te dejes embaucar
Ojos de perro azul brillando en la oscuridad
Esperando de repente encontrarse a la verdad
Ojos de perro azul mirando en la oscuridad

El que nada debe no le teme a la oscuridad
Anda mírate en el espejo y dime quien es ese camará
Nadie escapará a la cita que nos brinda la verdad
Pobre es aquel que por dinero destroza su integridad
El camino es largo mi hijo pero yo no vo' a parar
Pon la vista en el futuro que lo bueno viene ya
Echa pa' lante Colombia que tú puedes, yo sé que eso es verdad

Pablo Pueblo

Hey e lé lé

Regresa un hombre en silencio
de su trabajo cansado
su paso no lleva prisa
su sombra nunca lo alcanza
lo espera el barrio de siempre
con el farol en la esquina
con la basura allá en frente
y el ruido de la cantina

Pablo Pueblo
llega hasta el zaguán oscuro
y vuelve a ver las paredes
con las viejas papeletas
que prometían futuros
en lides politiqueras
y en su cara se dibuja
la decepción de la espera

Estribillo:

Pablo Pueblo
hijo del grito y la calle
de la miseria y el hambre
del callejón y la pena
Pablo Pueblo
su alimento es la esperanza
su paso no lleva prisa
su sombra nunca lo alcanza

Llega al patio
pensativo y cabizbajo
con su silencio de pobre
con los gritos por abajo
la ropa allá en los balcones
el viento la va secando
se escucha un trueno en el cielo
tiempo de lluvia avisando
entra al cuarto
y se queda mirando
a su mujer y a los niños
y se pregunta ¿hasta cuándo?
toma sus sueños raídos
los parcha con esperanzas
hace del hambre una almohada
y se acuesta triste de alma

Se repite el estribillo

Coro:

Pablo Pueblo, Pablo hermano

Soneo:

Trabajó hasta jubilarse y nunca sobraron chavo
Votando en las elecciones pa' después comerse un clavo
Pablo con el silencio de pobre, con los gritos por abajo
Echa pa'lante Pablito y a la vida mete mano
A un crucifijo rezando y el cambio esperando en dios
Mira a su mujer y a los nenes y se pregunta ¿hasta cuándo?

Llega a su barrio de siempre cansa'o de la factoría
Buscando suerte en caballos y comprando lotería
Gastándose un dinerito en dominó y tomándose un par de tragos
Hijo del grito y la calle de la pena y el quebranto
Ay pablo pueblo, ay Pablo hermano

Patria

Hace algún tiempo me preguntaba un chiquillo
Por el significado de la palabra patria
Me sorprendió con su pregunta
Y con el alma en la garganta
Le dije así:
Flor de barrio, hermanito
Patria son tantas cosas bellas
Como aquel viejo árbol
De que nos habla aquel poema
Como el cariño que guardas
Después de muerta la abuela
Patria son tantas cosas bellas
Son las paredes de un barrio
Es su esperanza morena
Es lo que lleva en el alma
Todo aquel cuando se aleja
Son los mártires que gritan bandera, bandera
No memorices lecciones
De dictaduras o encierros
La patria no la definen los que suprimen a un pueblo
La patria es un sentimiento
En la mirada de un viejo
Sol de eterna primavera
Risa de hermanita nueva
Te contesto hermanito
Patria son tantas cosas bellas

Paula C

Paula C, con el silencio se marchó sin contestar
y comprendí aquella noche que ya nunca jamás olvidaría su querer
Paula C, la madrugada me envolvió en su oscuridad
y aunque parezca raro me hizo ver con más claridad
lo que es amar a una mujer

Y a tu regreso de nuevo aquel beso me hizo vibrar
y así volví a soñar y así volví a cantar
y con el llanto volviste temblando y te oí murmurar
que yo era todo para ti y nada más

Paula C, hoy la distancia nuevamente entre los dos
es la que anima y me inspira por ti esta canción
a la que me entregó su amor a Paula C

Coro:

Oye que triste quedé cuando se fue Paula C!

Soneo:

Madrugada triste llega caramba y mi cama está vacía
Busco de noche, busco de día, busco en la tarde y a dónde se iría
Vivir sin un amor no vale nada, no vale nada ¿tú ves?
Paula dónde te has metido caramba dónde te has ido a esconder
Nueva York ciudad fría muéstrame tu corazón, di si está acá en Manhattan o está
allá en el Bronx
Me paso las noches por la calle 82 a ver si la encuentro asomada al balcón
De buscar por El Barrio me cansé: busca y busca y nunca la hallé
Oye pero que triste quedé cuando se fue Paula C
Tristeza vete, vete lejos para no perder la fe

Pasé por Brasil y no la hallé ¡ay! dónde estará Paula C
Busco de noche, busco de día, busco en la tarde y a dónde se iría
Pero que triste quedé cuando se fue Paula C
Pero que vuelve nena ¡ven, ven! pero que vuelve pronto ¡ya, ya! anda Paula
apúrate
Tristeza vete muy lejos para no perder la fe

Pedro Navajas

Avelino, ven acá.

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
con el tumba'o que tienen los guapos al caminar
las manos siempre en los bolsillos de su gabán
pa' que no sepan en cual de ellas lleva el puñal

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

Como a tres cuadras 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, mmm...
Pedro Navaja, las manos siempre dentro el gabán
mira y sonrío y el diente de oro vuelve a brillar

Mientras camina pasa la vista de esquina a esquina
no se ve un alma esta desierta to'a la avenida
cuando de pronto esa mujer sale del zaguán y
y Pedro Navaja aprieta un puño dentro el gabán

Mira pa' un la'o, 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 que comer

Mientras camina, del viejo abrigo saca un revólver esa mujer
lba a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe
un treinta y ocho, Smith & Wesson, del especial
que carga encima pa' que la libre de todo mal

Y pedro Navaja, puñal en mano, le fue pa' encima
el diente de oro iba alumbrando toda 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 revolver en mano y de muerte herida a él le decía
yo que pensaba, hoy no es mi día, estoy salá
pero Pedro Navaja, tu estás peor, no estás en ná

Y créanme gente que aunque hubo ruido nadie salió
no hubo curiosos, no hubo preguntas, nadie lloró
sólo un borracho con los dos cuerpos se tropezó
cogió el revólver, el puñal, los pesos y se marchó

Y tropezando se fue cantando desafina'o
el coro que aquí les traje y da el mensaje de mi canción:

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay dios...

Coro: La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay dios...

Soneo:

Pedro navaja matón de esquina quien a hierro mata a hierro termina
maleante pescador mal anzuelo que tiraste en vez de una sardina un tiburón
enganchaste

I like to live in América!

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay dios...

Ocho millones de historias tiene la ciudad de Nueva York
como decía mi abuelita: el que de último ríe se ríe mejor

I like to live in América

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay dios...

Cuando lo manda el destino no lo cambia ni el más bravo si naciste pa' martillo del
cielo te caen los clavos
en barrio de guapos cuida'o en la acera, cuida'o camará que el que no corre vuela
como en una novela de Kafka: el borracho dobló por el callejón

Voz emulando un radio:

En la ciudad de Nueva York dos personas fueron encontradas muertas, esta
madrugada, los cuerpos sin vida de Pedro Barrios y Josefina Wilson...

Plantación Adentro

(Tite Curet)

Introducción hablada: Es el año 1745, en la América Latina el indio trabaja en las plantaciones bajo el palo implacable del mayoral

Sombras son la gente, a lá lá

Plantación adentro camará
es donde se sabe la verdad
es donde se aprende la verdad

Dentro del follaje
y de la espesura
donde todo viaje
lleva a la amargura
es donde se sabe camará
es donde se aprende la verdad

Camilo Manríquez falleció
por golpes que daba el mayoral
y fue sepultado sin llorar
una cruz de palo y nada más

Coro: *Camilo Manríquez falleció, plantación adentro camará*

Soneo:

Plantación adentro camará sombras son la gente y nada más
Se murió el indio Camilo por palos que daba el mayoral
El médico de turno dijo así: muerte por causa natural
Claro, si después de una tunda e'palos que te mueras es normal
Acostarse tarde y de pie temprano rumbo pa'l cañaveral
Tierra, selva, sol y viento, indio y palo del mayoral

Plantación adentro camará sombras son la gente y nada más
Selva vende, selva traga, selva nunca dice ná
Recoge el café y coge pa' allá si no te pega el mayoral
Camilo Manríquez falleció y lo enterraron sin llorar
Es su triste monumento una cruz de palo y nada más
Oye, lo que digo es la verdad, sombras son la gente y nada más

Plástico

(Rubén Blades)

Ella era una chica plástica, de ésas que veo por ahí
De ésas que cuando se agitan, sudan *channel number three*
Que sueñan casarse con un doctor
Pues él puede mantenerlas mejor
No le hablan a nadie si no es su igual
A menos que sea fulano de tal
Son lindas, delgadas y de buen vestir,
De mirada esquiva y falso reír

El era un muchacho plástico de esos que veo por ahí
Con la peinilla en la mano y cara de yo no fui
De los que por tema en conversación
Discuten que marca de carro es mejor
De los que prefieren el no comer
Por las apariencias que hay que tener
Pa andar elegantes y así poder
Una chica plástica recoger
Qué fallo!

Era una pareja plástica de esas que veo por ahí
El pensando sólo en dinero, ella en la moda en París
Aparentando lo que no son, viviendo en un mundo de pura ilusión
Diciendo a su hijo de cinco años:
No juegues con niños de color extraño
Ahogados en deudas para mantener
Su estatus social en modo cocktail
Qué fallo!

Era una ciudad de plástico de esas que no quiero ver
De edificios cancerosos y un corazón de oropel
Donde en vez de un sol amanece un dólar
Donde nadie ríe, donde nadie llora
Gente de rostros de poliéster
Que escuchan sin oír y miran sin ver
Gente que vendió por comodidad
Su razón de ser y su libertad

Oye latino
Oye hermano, oye amigo
Nunca vendas tu destino
Por el oro ni la comodidad
Nunca descanses
Pues nos falta andar bastante
Vamos todos adelante
Para juntos terminar

Con la ignorancia que nos trae sugestionados
Con modelos importados que no son la solución
No te dejes confundir
Busca el fondo y su razón
Recuerda, se ven las caras
pero nunca el corazón
No te dejes confundir
Busca el fondo y su razón
Recuerda, se ven las caras
pero nunca el corazón
Recuerda, se ven las caras
Y jamás el corazón

Soneo:

Se ven las caras, se ven las caras, vaya, pero nunca el corazón (coro)
Del polvo venimos todos y allí regresaremos como dice la canción
Se ven las caras, se ven las caras, vaya, pero nunca el corazón (coro)
Recuerda que el plástico se derrite si le da de lleno el sol
Se ven las caras, se ven las caras, vaya, pero nunca el corazón (coro)

Se ven las caras, se ven las caras, vaya, pero nunca el corazón (coro)
Estudia trabaja y se gente primero, allí está la salvación
Se ven las caras, se ven las caras, vaya, pero nunca el corazón (coro)
Pero que mira, mira, no te dejes confundir, busca el fondo y su razón
Se ven las caras, se ven las caras, vaya, pero nunca el corazón (coro)
Pa lante, pa'lante, pa'lante, pa'lante y así seguiremos unidos y al final venceremos
Se ven las caras, se ven las caras, vaya, pero nunca el corazón (coro)

Pero, señoras y señores
En medio del plástico, también se ven las caras de esperanza
Se ven las caras orgullosas que trabajan por una Latinoamérica unida
Por un mañana de esperanza y de libertad (hablado)

Se ven las caras, se ven las caras! (coro)
Se ven las caras de trabajo y de sudor
De gente de carne y hueso que no se vendió
Se ven las caras, se ven las caras! (coro)
De gente trabajando buscando un nuevo camino, orgullosa de su herencia y de ser latino
De una raza unida, la que bolívar soñó
Siembra:
Panamá presente
Puerto Rico presente
México presente
Venezuela presente
Perú presente
República Dominicana presente

Cuba presente
Costa Rica presente
Colombia presente
Honduras presente
Ecuador presente
Bolivia presente
Argentina presente
Nicaragua sin Somoza presente

Plaza Herrera

Plaza Herrera, parquecito
donde en las tardes cansado reposa el sol
en tus bancas yo soñaba
mientras la luna pintaba mi esperanza, azul
Viejo barrio que me trae dulces recuerdos
de una infancia que pasó
Plaza Herrera, te recuerdo
porque no has borrado mis huellas
pues aún conservas aquellas cosas
que un niño soñó

Coro:

*Barrio que fue cuna de mi alma inmortal
Calle que fue, mi esquina siempre será!*

Soneo:

Ay el recuerdo de mi patria me acompaña donde quiera, no me olvido de los
barrios aunque esté en tierra extranjera
Aquí y allá!
Con olores como el de la ropa cuando cuelgan pa' secarse el del agrio dulce
callejón y el frijol al cocinarse
Dilo papá!
Aunque se escapen los nombres, de las caras no me olvido, esas las guardo en el
alma, bongó!, son la huella de lo vivido

Un abrazo a Santana, Catedral!

Corazón no me olvido de la cara de mi padre, hay un brillo en su mirar cuando le
hablan y se acuerda de Santana en Catedral
Siempre será!
No hay riqueza en este mundo, suficiente para comprar lo que se vive, lo que se
aprende en un barrio en Panamá

En la cara de la gente y en la risa'e sus chiquillos veo esperanzas que no mueren
aunque vayan malcomidos
De Santana a Pueblo Nuevo de Plaza Herrera a la Amador de Chorrillo a
Carrasquilla aprendí a ser un varón

A mis barrios: mi amor y pa' lante!

Primogenio

(Rubén Blades, *Mundo*, 2003)

Duermo y despierto mientras sueño
Y cruzo el tiempo y vuelvo hasta el primer ayer
Y entre la luz del primigenio
Me espera la memoria que otro vio nacer

Regreso a la primera huella
Cuando la vida comenzaba en Afrecha
Viaja Eleguá sobre una estrella
Y abre el camino que conduce a América

El camino lo abre Eleguá!
Del *Clan de Lara* en la tierra de Arará
El camino lo abre Eleguá!
El que fluye del África, nuestra fuente original
El camino lo abre Eleguá!
Desde un mundo sin pasado, sin fronteras y extranjeros
El camino lo abre Eleguá!
Cuando todo comenzaba, cuando no existía el dinero
El camino lo abre Eleguá!
En mi entraña va el recuerdo de lo que otro ser sintió
El camino lo abre Eleguá!
Vertical el horizonte, la espiral que lo formó
El camino lo abre Eleguá!
Un camino hecho de estrellas, alumbrando a la distancia
El camino lo abre Eleguá!
La raíz de un sueño nuevo que sólo al que insiste alcanza

La piel es pura geografía
El alma en cambio es el proyecto universal
Sangre en el mundo que nos cría
Del primigenio ser la fuente original

El camino lo abre Eleguá!
El camino lo abre Eleguá!
El camino lo abre Eleguá!
El camino lo abre Eleguá!

Pueblo

Pueblo, pueblo, pueblo

Milton!

El pueblo que es soberano el pueblo que nunca olvida
el pueblo que da la vida por derrocar a un tirano
Hoy yo le quiero cantar, hoy yo le vengo a cantar
al muchacho de la esquina
a la gente de oficina
y también al escolar
al campesino al obrero
también al profesional
a los viejos y a los niños
y al público en general

Esto es pa' ti, casa de piedra, Miguelito!

Quínco Cardona!

Coro:

Viva la gente que viva el pueblo!

El pueblo que es soberano, el pueblo que nunca olvida
El pueblo que da la vida por derrocar a un tirano
Pa los barrios 'e los pollitos les dedico este pregón de rumba y cinco
A la gente de oficina y al público en general
A ver, a ver por el pueblo me voy yo vamo' allá
Va un saludo respetuoso y en forma de guaguancó

Mete mano Cardona que esto es pa la perla, pa los caseríos!

Epa!

Viva, que viva el pueblo bongó
El pueblo que mete mano, que da la vida por tumbar a un tirano
Mi cantar es pa' la gente y pa'l público en general
Y le pido a los gobiernos que no lo tomen a mal, después veré
Mi bandera panameña en la zona del canal
Ay a caña Rosa Elena yo no te puedo olvidar
Que viva el pueblo bongó
Con la gente, con el son me quedo yo
El pueblo que es soberano
El pueblo que da la vida por tumbar a un tirano
El pueblo que mete mano
A migo amigo amigo ay dió
Lo salúo en forma de guaguancó

Para el público lo digo yo
Al muchacho de la esquina le canto yo
Al pueblo sabio, al pueblo al que nunca olvida
Al pueblo sabio al pueblo que da la vida
Ay por meterle un trompón a un tirano
Que viva que viva el pueblo que es soberano
Arriba, arriba la cooperativa
Que viva, viva, que este pueblo viva
Un saludo y me despido con guaguancó

Pueblo, pueblo pueblo, que dios te bendiga hoy y siempre!

Puente del mundo

Verde cinta de tierra que estando ausente llevo por dentro
Olas de norte y sur se unen en tu centro
Roja, azul, blanca aurora
nació del tajo de una sandía
un alma de inmigrante fue tu semilla
y la sangre del indio formó tu orilla
Piedra de cielo, agua de luna
Ngobe Bugle, Emberá, Chocó, Blanco, Negro y Kuna:
perfiles de una esperanza que no se esfuma

Un paraíso compraron
cuentas de vidrio, telas y espejos
fuente de juventud para un viejo imperio
La luz dentro de tu entraña
se transformó en camino de acero
y nuestra gente en sombras de lo que fueron
¿Cuándo seremos manos en vez de dedos?
con claro oscuro, con socavón
con fiesta y duelo
pedazos de corazón formaron tu suelo
siempre estaremos aquí, aunque estemos lejos

Coro:
En el puente del mundo!

Soneo:
Puente del mundo, Yarna Panai
Por la ciudad de Colón, al filo de un aguacero, llegaron tres carabelas
De un lado brilla Belén del otro lado el infierno y no es de telenovela
La esperanza se hace amarga pero no desaparece, cual ciudadano que vive
Los ideales de una abulia y de tanto padre vencido ahora lo heredan los hijos
Construyamos nuestra casa con material que no dañe a nuestra noble esperanza

Coro:
Abiá yala bin zóque! (dios bendiga nuestra América)
Yarna panai!

Siembra

Hablado:

Usa la conciencia latino, no la dejes que se te duerma, no la dejes que muera!

Siembra!

Si pretendes recoger

Siembra!

Si pretendes cosechar

pero no olvides que de acuerdo a la semilla

así serán los frutos que recogerás

Siembra!

Si pretendes alcanzar

Lo que!

El futuro te traerá

pero no olvides

que de acuerdo a la semilla

así serán los frutos que recogerás

Siembra!

Voy!

Soneo:

Con fe siembra y siembra y tú verás!

Con fe siembra y siembra y tú va' a ver

Olvídate de lo plástico que eso nunca deja ná

Siembra con fe en el mañana nunca te arrepentirás

Recuerda que el tiempo pasa no da fruto árbol caído

Lucha siempre por tu raza, nunca te des por vencido

Cuando lo malo te turbe y te nuble el corazón piensa en América Latina y repite mi
pregón

uh prepárate!

Y de acuerdo a la semilla así nacerán los frutos nunca olvides a Betances en la
unión está el futuro

Hermano latino con fe y siempre adelante!

Olvida las apariencias

Diferencias de color

Y utiliza la conciencia

Pa' hacer un mundo mejor

Ya vienen los tiempos buenos

El día de la redención

Y cuando llamen los pueblos

Responde de corazón

Tu verás tu va' a ver

La semilla son los niños que el tiempo hará crecer
Pero hay que dar el ejemplo pa' que pueda suceder
Olvida la tramontana
Y enfrenta la realidad y da la cara a tu tierra y así el cambio llegará
Siembra cariño
Siembra humildad
y da frutos de esperanza a los que viene detrás

Gracias Rubén
Gracias Willie
Conciencia Familia!

Tiburón

Ruge la mar embravecida
rompe la ola desde el horizonte
brilla el verde azul del gran Caribe
con la majestad que el sol inspira

El jefe guerrero va pasando
recorriendo el reino que domina
pobre del que caiga prisionero
hoy no habrá perdón para su vida

Es el tiburón que va buscando
es el tiburón que nunca duerme
es el tiburón que va acechando
es el tiburón de mala suerte

Y se traga el sol el horizonte
Y el nervioso mar se va calmando
Se oyen los arrullos de sirena
Embobando al cielo con su canto

Brillan las estrellas en la noche
La nube viajera va flotando
La luna reposa entre el silencio
De ese gran Caribe descansando

Sólo el tiburón sigue despierto
Sólo el tiburón sigue buscando
Sólo el tiburón sigue intranquilo
Sólo el tiburón sigue acechando

Coro:

¿Tiburón que buscas en la orilla? Tiburón

¿Qué buscas en la arena?
lo tuyo es mar afuera
eh tiburón el canto de sirena
serpiente marinera
ay! tú nunca te llenas
cuidao con la ballena
respeta mi bandera

Soneo:

palo pa que aprenda que aquí si hay honor
pa que vea que en el caribe no se duerme el Camarón

Coro:

Si lo ves que viene, palo al tiburón (coro)

Vamo' a darle duro sin vacilación
En la unión esta la fuerza y nuestra salvación
Que bonita bandera que bonita bandera
Si lo tuyo es mar afuera que buscas aquí so ladrón
Hay que dar la cara y darla con valor
Pa que no se coma a nuestra hermana El Salvador

Vamo' a darle duro sin vacilación
En la unión esta la fuerza y nuestra salvación

Pónganle un letrero que diga: en esta playa sólo se habla español
Si lo ves que viene, no se duerman mis hermanos, pónganme atención
Palo, palo, palo pa' que aprenda que aquí si hay honor
Pa' que vea que en el caribe no se duerme el camarón
Pa' que no se coma a nuestra hermana El Salvador
Y luego a trabajar en la reconstrucción
Paz!

Tiempos

La vida es una huella de triunfos y fracasos
Formada por pedazos de amor y de dolor
El tiempo es un rosario
Sus cuentas los recuerdos
Jardín del sentimiento de lo que se vivió

Hay un tiempo pa reír y otro tiempo pa llorar
Hay un tiempo pa partir y otro para regresar
Hay un tiempo pa vivir y otro para terminar
Hay un tiempo pa morir y otro para comenzar

Cuando llegue la hora del fin de mi camino
Que mi sonrisa diga que acepto lo que fui
Las cosas materiales las dejaré contigo
Solo se irá conmigo todo lo que aprendí

Que hay un tiempo para dar y otro para recibir
Un tiempo para pensar y otro para decidir
Que hay un tiempo pa olvidar
Y otro tiempo pa entender
Hay un tiempo pa ganar
Y otro tiempo pa perder

Hay un tiempo pa sufrir
Y hay un tiempo para amar
Un tiempo para sentir y otro para perdonar
Hay un tiempo pa vivir y otro para terminar
Hay un tiempo pa morir y otro para comenzar

Todos vuelven

Yo no lloro!

Todos vuelven a la tierra en que nacieron
al embrujo incomparable de su sol
todos vuelven al rincón de 'onde salieron
donde acaso floreció más de un amor

Bajo el árbol solitario del pasado
cuántas veces nos ponemos a soñar
todos vuelven por la ruta del recuerdo
sólo el tiempo del amor no vuelve más

El aire que trae en sus manos
la flor del pasado
su aroma de ayer
nos dice muy quedo al oído
su canto ha aprendido del atardecer
Nos dice con voz misteriosa
de nardo y de rosa
de luna y de miel
que es santo el amor de la tierra
y que triste es la ausencia
que deja el ayer

Coro:

Todos vuelven!

Soneo:

El caminar de mi padre
Mi abuelita y su rosario
Ella, el perfume de mi madre
Mi esquina en el vecindario
El recuerdo de mi escuela
Ese olor, olor a tiza y a sudor
Los colores de mi barrio
Las flores de mi balcón
Las voces de mis amigos
El juego de dominó

Hablado:

La palomilla e'Cheo Feliciano presenta!
En la conga Eddie Montalvo!

Coro:

Todos vuelven!

Soneo:

Recordando a los muchachos

De la gran Alianza Lima

En el cielo ellos sonríen

A un Perú que nunca olvida

Del Callao hasta Tepito

Del Caribe a la Patagonia

Compartimos una luna

Una fe y una memoria

Siembren América!

Vida

Nadie escoge a su familia
O a su raza cuando nace
Ni el ser rico, pobre, bueno, malo
Valiente o cobarde
Nacemos de una decisión
Donde no fuimos consultados
Y nadie puede prometernos resultados
Cuando nacemos no sabemos
Ni siquiera nuestro nombre
Ni cual será nuestro sendero
Ni lo que el futuro esconde
Entre el bautizo y el entierro
Cada cual hace un camino
Y con sus decisiones, un destino

Somos una baraja más
De un juego que otro ha comenzado
Y cada cual apostará
Según la mano que ha heredado
La vida es una puerta
Donde no te cobran por la entrada
Y el alma es el tiquete que al vivir
Te rasgan cuando pagas
Y cada paso crea una huella
Y cada huella es una historia
Y cada ayer es una estrella
Ene l cielo d e la memoria

Y la marea del tiempo
Lleva y trae nuestras contradicciones
Y entre regreso y despedida
Cicatrizan los errores
Y cada amigo es la familia
Que escogemos entre extraños
Y entre la espera y el encuentro
Uno aprende con los años
Que solamente a la conciencia
Nuestro espíritu responde
Y que una cosa es ser varón
Y otra es ser hombre

Nadie escoge a su familia
O a su raza cuando nace
Ni el ser bueno, malo, lindo feo
Inocente o culpable
Del nacimiento hasta la muerte

Toda vida es una apuesta
De nuestra voluntad depende la respuesta
Sueño por un mundo diferente
Donde nuestro amor nunca se acabe

Luchen por un mundo diferente
Donde nuestro amor nunca se acabe